JESUS LARA

La Literatura de los Quechuas

ENSAYO Y ANTOLOGIA

La Literatura de los Quechuas

DEL MISMO AUTOR

Aráwiy, arawiku. Poemas.

Viaje a Inkallajta. Impresiones.

Repete. Relato.

Surumi. Novela. Traducida al portugués.

Pauqarwara. Poemas.

La Poesía Quechua. Ensayo y Antología.

Yanakuna. Novela. Traducida al polaco, alemán, húngaro, checo y ruso.

Poesía Popular Quechua. Antología. Traducida al alemán.

Tragedia del fin de Atawallpa. Monografía y traducción del Quechua.

Yawarnínchij. Novela. Traducida al ruso, checo, húngaro y rumano.

Flor de Loto. Poema.

Leyendas quechuas. Antología.

Sinchikay. Novela. Traducida al ruso.

Llalliypacha. Novela.

La Cultura de los Inkas. Ensayo. 2 tms.

Iikallajta. Inkaráqay. Ensayo.

J E S U S L A R A

LA LITERATURA DE LOS QUECHUAS

ENSAYO Y ANTOLOGIA

TERCERA EDICION
(CORREGIDA)

LIBRERIA Y EDITORIAL "JUVENTUD"
La Paz – Bolivia
1980

Empresa Editora "URQUIZO S.A.", LA PAZ

Printed in Bolivia – Impreso en Bolivia

En 1947 publicamos una obra intitulada La Poesía Quechua. En ella estudiábamos las manifestaciones líricas de los quechuas en los tiempos precolombinos, en los del Coloniaje y en los de la República. Nuestro trabajo se basó en los testimonios que nos legaron los antiguos cronistas y en los tesoros que supieron preservar y hacer llegar hasta nosotros coleccionistas de diversas épocas. El volumen contenía también una antología de bastante consideración. Aunque habíamos consultado una bibliografía abundante, nuestro estudio distaba mucho de ser exhaustivo y adolecía de no pocas deficiencias e imperfecciones, incluso errores notorios como alguno que nos fuera señalado por Paul Rivet en su Bibliographie des langues Aymará et Kichua.

Abrigando el propósito de superar los puntos negativos de la obra y presentar una edición definitiva de ella, proseguimos nuestra labor de investigación. De 1947 a esta parte hemos llegado a acumular tal cantidad de material aprovechable, que al emprender la tarea de ordenamiento y redacción nos hemos encontrado con que los límites del género poético resultaban estrechos. Consiguientemente, en lugar de reducirnos a refundir el estudio original, decidimos agregarle el importante capítulo del relato, con lo que en esta obra, que se publica con otro título, queda más o menos completo el panorama de la cultura literaria del pueblo quechua. En nuestra empresa nos ha sido de suma utilidad el Manuscrito de Francisco de Avila (1608). Los Orígenes de los Incas, de Martín de Morúa (1590), Miscelánea Antártica, de Miguel Cabello Valboa (1558), así como los cuentos recogidos por Jorge A. Lira y publicados en parte por José María Arguedas, las obras de Hildebrando Castro Pozo y Rigoberto Paredes, los cuatro últimos, estudiosos del siglo que corre.

El presente estudio va acompañado de una antología más nutrida que la que apareció en La Poesía Quechua. Hemos incorpora-

do aquí la totalidad de los himnos de Molina y Sallkamaywa y un número apreciable de composiciones de la era colonial y de la republicana, así como un puñado de relatos de las tres épocas.

Para la transcripción del quechua adoptamos el sistema de escritura aprobado en el III Congreso Indigenista Interamericano de La Paz, (1954) con dos modificaciones que consideramos necesarias: empleamos la j en lugar de la h aspirada, v.gr., janpi, remedio, en vez de hampi; júñuy, reunir, en vez de húñuy; recurrimos al elemento sh', en vez de chh, v.gr., sh'alla, tallo seco del maíz, en lugar de chhalla; sh'ulla, rocío, en lugar de chhulla. Por lo demás, nos ceñimos rigurosamente al referido sistema, implantado oficialmente por el gobierno boliviano para la escritura de nuestras lenguas aborígenes.

Finalmente, debemos anotar que son nuestras las traducciones del quechua al castellano, excepto aquellas de las cuales se consigna expresa constancia.

El autor

EPOCA PREHISPANICA

EL LENGUAJE

I

EL RUNASIMI

En los círculos estudiosos que se ocupan de investigar el pasado americano se considera que la vida del antiguo Tawantinsuyu es un mundo henchido de grandeza y de esplendor. Un mundo extraordinario cuyos secretos caminos nunca se acaba de recorrer. Historiadores, arqueólogos, economistas, etnólogos, en fin, especialistas europeos y americanos, se adentran en ese mundo con los más diversos rumbos. Encuentran allí filones inagotables y nos traen riquezas insospechadas. Y más aún, como bien decía el profesor Louis Baudin en el Congreso de Peruanistas de Lima en 1951, "cuanto más se descubre, más queda por descubrir". Vidas enteras hay que se consagran al estudio de una u otra rama de la historia del Tawantinsuyu. Un ejemplo señero tenemos en el profesor francés Paul Rivet, quien trabajó durante cerca de 50 años en la investigación de la cultura quechua.

Entre los diversos capítulos que comprende la historia de los Inkas, el que más escollos ofrece es sin duda el que se refiere al **runasimi,** idioma que hablaron los súbditos del imperio y que en los tiempos actuales hablan todavía sectores mayoritarios de población en el Ecuador, Perú y Bolivia. En consecuencia, son pocos los especialistas que se dejan atraer por esta disciplina, aunque son muchos los que se asoman bajo la presión de las necesidades propias de sus estudios. Muchas veces sus impresiones resultan poco o nada favorables, y no puede suceder de otra manera. Las escasas

e imperfectas gramáticas y los vocabularios insuficientes que se conocen no bastan para organizar un juicio valedero. Es necesario conocer a fondo un idioma, hablarlo y familiarizarse con él para poder llegar a conclusiones aceptables. Los investigadores no proceden así, razón por la cual se sienten inducidos a repetir lo que ya dijeron los cronistas oficiales de la colonia, desde Polo de Ondegardo hasta Llano y Zapata, sin excluir a de la Condamine y otros ilustres curiosos que visitaron las ricas colonias de España y en cuyo concepto el runasimi, por su rudeza y primitividad, no puede considerarse como instrumento de expresión de un pueblo civilizado.

Carlos María de la Condamine, sabio francés, de la Academia de Ciencias de París, con diez años de permanencia en Sud América, escribía en 1745 en términos nada generosos acerca del idioma de los Inkas. A su juicio, era una lengua sumamente pobre y no contaba con términos que expresasen "ideas abstractas y generales". A modo de ejemplos anotaba algunas palabras, como **virtud, libertad, tiempo, cuerpo**, etc. Pero basta ojear los vocabularios de Domingo de Santo Tomás, Antonio Ricardo, González Holguín y otros, si no se conoce bien el idioma, para encontrar los equivalentes que no existían para el ilustre hombre de ciencia. Así, aquellos autores, todos de la época colonial, nos dicen que virtud es **allikay**; libertad, **qhespina**; duración, **únay**; tiempo, **pacha**; cuerpo, **ukhu.** De la Condamine asevera que en quechua los nombres de los seres metafísicos sólo pueden expresarse imperfectamente y por medio de largas perífrasis. Un grave error. La palabra **Dios** (con mayúscula) tiene su equivalente perfecto en **Wiraqocha,** según definición emitida por el Jesuita Anónimo, Juan de Betanzos y otros cronistas coloniales. **Dios** (con minúscula) es **wak'a; semidiós, willka. Alma,** es **nuna; demonio, súpay; espíritu, aychánnaj.** Esta manera de juzgar del sabio francés es resultado de una sensible falta de detenimiento en el estudio del **runasimi.**

A través del prisma de de la Condamine nos siguen mirando hoy día muchos de los especialistas occidentales. Todos admiran la arquitectura ciclópea del Cuzco, la cerámica, los mitos, aun la organización social, la económica y la política del Inkario; pero tan pronto como se presenta la ocasión, para ellos el pueblo quechua no disfrutó del don del análisis ni se colocó jamás en el plano de las concepciones abstractas. Nosotros nos preguntamos: ¿Es posible que el pueblo constructor del Cuzco, de Ollantaytambo y de Machupijchu, el pueblo que llegó a la organización social, económica y política más evolucionada de que habla la historia, el pueblo que supo cultivar las artes al extremo de que hoy día las muestras que

quedan son objeto de la admiración de los propios occidentales; es posible que ese pueblo no haya podido poseer el don del análisis ni llegar a la concepción de las ideas abstractas? La respuesta fluye de los propios ejemplos que hemos anotado.

Frente a de la Condamine y sus seguidores, hubo también, en verdad, algunos espíritus desposeídos de prejuicios que no vacilaron en reconocer la valía de la lengua inkana. El propio Antonio de Ulloa, compañero del sabio francés en la expedición de 1735, rompiendo la tradición de sus compatriotas, al ocuparse del quechua en sus "Noticias Americanas" decía: "Es asimismo suave y tierna, dudándose de que haya otra que la iguale en frases propias de agasajo y cariño". Pero ya dos siglos antes, Fray Domingo de Santo Tomás, autor de "Gramática o Arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Perú", la más antigua entre todas las compuestas durante el coloniaje, había escrito en el Prólogo de su obra: "La abundancia de vocablos, la conveniencia que tiene con las cosas que significan, las maneras diversas y curiosas de hablar, el suave y buen sonido al oído de la pronunciación de ella, la facilidad para escribirse con nuestros caracteres y letras... Y brevemente en muchas cosas y maneras de hablar, tan conforme a la latina y española". Pero este reconocimiento quedó sepultado bajo el oleaje de prejuicios que los occidentales echaron sobre el indefenso espíritu del Inkario.

Julio Cejador tiene razón cuando en su monumental Historia de la Lengua y Literatura Castellana escribe que el español, como idioma, es la mejor obra de arte que ha producido la Península y que por tanto vale muchísimo más que su literatura. Esto mismo se puede afirmar, y con el más positivo fundamento, de casi todos los idiomas de Europa; al menos así también juzga Freud, en términos generales, en su obra "Psicología de las masas". ¿Pero seríanos permitido aventurarnos a decir otro tanto de la **lengua general del Perú llamada comúnmente quichua**? ¿No será una herejía pretender colocar junto a las perfecciones del altivo Occidente un **dialecto** de los atrasados pueblos de América?

El inkario había perdido su soberanía integral en un momento En poco tiempo sus monumentos habían sido arrasados, desfigurada su historia, barrida su cultura y suplantados sus dioses. Pero su idioma salió casi indemne del cataclismo y en vano los ministros de Cristo estrellaron contra él sus armas innumerables. Sin fuerzas para destruirlo, optaron por penetrar en sus dominios y adueñarse de él hasta convertirlo en instrumento. No necesitaron muchos años — unas tres a cuatro décadas — para someterlo a su voluntad y servirse de él como hacían con los indios de las enco-

miendas. Casi al mismo tiempo que las primeras crónicas aparecieron los textos de gramática quechua y las versiones del catecismo cristiano. La "Gramática y Arte de la lengua general del Perú", compuesta por el dominico Fray Domingo de Santo Tomás, apareció en 1560, y en 1584 la "Doctrina Cristiana en quichua y aymará", de Antonio Ricardo. Al cumplirse el primer siglo de dominación, más o menos un centenar de opúsculos con gramáticas, vocabularios y los más raros métodos de adoctrinamiento circulaban impresos en las colonias.

Toda aquella bibliografía nació bajo la presión de la necesidad. El clero precisaba el idioma de los indios para enquistar en ellos el dogma, ya que el castellano tardaba demasiado en abrirse camino. Compuestos con el propósito de cumplir una función determinada, aquellos textos no tendían a reflejar las cualidades sustantivas del idioma. Los autores no eran precisamente filólogos ni lingüistas, sino agentes de la religión y de los intereses políticos de España. No escribieron por amor a los indios ni con el deseo de descubrir las bellezas de su lenguaje, sino como el medio más práctico de imponer el señorío de la cruz. No de otra manera el mismo Fray Domingo de Santo Tomás decía en el Prólogo de su "Léxicon o Vocabulario de la lengua general del Perú", publicado el mismo año que su Gramática: "De dos cosas quiero advertir principalmente a los sacerdotes, que han de ser los ministros de evangelio, para quien esta obrezilla principal, y particularmente se hace". Y en el Prólogo de su Gramática el mismo autor añadía: "Pero quien supiere la grande y extrema necesidad que hay en aquellas provincias, de la predicación del evangelio... Y cuantos buenos religiosos, y siervos de Dios hay allá, que se retraen de esta santa obra, y temen poner el hombro a la Apostólica sementera como ésta, temiendo la dificultad de la lengua, y creyendo no poder salir con ella". El **runasimi** era difícil y bello; pero por encima de todo necesario para la enseñanza de la religión católica. Entonces, no era posible esperar una obra perfecta que presentase los valores integrales del idioma. Se componían gramáticas y vocabularios y se traducía el catecismo, pero con el exclusivo objeto de servirse de ellos para consolidar y perpetuar el reinado de Cristo y la dominación de España.

La lengua aborigen despertó en la conciencia del resto de los conquistadores una concepción que guarda armonía con la servidumbre a que había quedado sometida la raza que la creó. Altanero por temperamento, dueño de inagotables montañas de plata y amo de esclavos que se contaban por centenas, el español no detenía la mirada en el indio sino para humillarlo. Huía del extraño len-

guaje de sus esclavos como de algo nocivo, y cuando se veía obligado a servirse de él, lo deformaba, lo adaptaba a su rango de las maneras más distinguidas. Esta conducta llegó a hacerse ley entre las clases superiores de la colonia y al alborear la era republicana el contagio estaba pegando en los mestizos. Desde entonces el lenguaje de la raza madre es un estigma para la clase dirigente de Bolivia y también para la del Perú. El mestizo letrado imita al español de la colonia, ocultando además su origen bajo imaginarios blasones de nobleza y el indio enriquecido —también él— no vacila en seguir el ejemplo del mestizo. Nadie que se precia de civilizado, nadie que se siente capaz de hacerse entender en castellano se resigna a emplear el lenguaje materno, cada vez más desdeñado y relegado. Triste destino el de este idioma, única obra maestra que sobrevivió a sus creadores.

Dentro de la República dejaron de ser útiles las gramáticas, los vocabularios y los catecismos coloniales. El clero se había mestizado casi totalmente y, poseedor de la lengua india en la medida indispensable, encontraba de más los textos impresos. La rica bibliografía de la colonia no sólo quedó estancada, sino que empezó a disminuir en su acervo por la destrucción y el olvido de muchos de sus títulos. De muchas obras sólo nos quedan referencias, como puede verse en la "Bibliographie des langues aymará et kichua", de Paul Rivet. Las bibliotecas de entonces no asignaban la menor importancia a esta índole de impresos. De modo que el idioma perdió inclusive la parcial importancia que tuvo en los siglos anteriores y fué acogido, como en generosos invernáculos, en algunos gabinetes y en algunas celdas. Se presentó entonces un fenómeno inverso al producido durante el coloniaje. Antes el clero hibridaba y desvirtuaba el quechua; ahora el empeño se dirigía a reconstruirlo, a depurarlo. Pocas obras han aparecido en la época republicana, pero algunas, si bien no impecables, dotadas de la suficiente bondad para mostrar un panorama del idioma. José David Berríos, Honorio Mossi, Carlos Felipe Beltrán, Manuel María Montaño, nos ofrecen magníficos ejemplos en Bolivia. En el Perú, Gabino Pacheco Zegarra, José Antonio Núñez del Prado, Dionisio Anchorena y otros.

Pero a todo esto, ¿cómo era el quechua cuando los españoles invadían el Tawantinsuyu? Sin acercarnos a los predios de la filología ni de la lingüística, que no son los nuestros, diremos antes que la conquista detuvo de golpe la evolución del idioma. El nuevo orden impuesto por los invasores no permitía a las gentes sometidas seguir ocupándose de su cultura en ninguno de sus aspectos. Los **Yachaywasi** fueron demolidos al igual que los demás monu-

mentos. Pendientes los indios a toda hora de la voluntad del amo siempre exigente y sometidos a una vigilancia propiamente inquisitorial, habrían incurrido en herejía o en delito contra la ley si empleaban su tiempo en componer un wayñu o en pulir su **runasimi.** De modo que, detenido de golpe, el idioma vino languideciendo manoseado por el clero y caricaturado por el resto de los blancos· por otra parte el castellano obró también sobre él inyectándole gran número de vocablos. El quechua urbano de hoy se encuentra notablemente mestizado y el rural no ha podido mantenerse del todo intacto. Para conocerlo más o menos propio, pero nunca ya completo ni puro, hay que recurrir a los autores peruanos o bolivianos que en el siglo XIX se preocuparon de recogerlo y restaurarlo, aunque de ninguna manera con el esplendor que tuvo en el pasado.

Bajo el gobierno de los últimos Incas el **runasimi** había llegado a un altísimo nivel de desarrollo. El ensanchamiento del imperio, la perfección de las instituciones, el bienestar económico, el carácter nacional de las fiestas religiosas y la importancia especial que se atribuía a la historia y a la poesía, tenían que haber determinado la prosperidad del lenguaje. Se dice que la escultura incaica era superior a su coetánea española. No nos atrevemos a cometer la irreverencia de pensar otro tanto del idioma, pero es sabido que el castellano, producto de un acrisolamiento de múltiples componentes, no estaba acabado de formar a principios del siglo XVI. Entonces no contaba aun con el formidable caudal de recursos que llegó a ostentar en el siguiente siglo. Tocamos este punto porque no faltan escritores que miden el **runasimi** con la vara de Menéndez y Pelayo.

El **runasimi** era un idioma extraordinariamente dotado y sus medios expresivos estaban por encima del español del siglo XVI. El propio Fray Domingo de Santo Tomás, tantas veces citado, escribía en el Prólogo de su Gramática: "Lengua pues S. M. tan polida y abundante, regulada y encerrada debaxo de las reglas y preceptos de la latina como es ésta (como consta por este Arte) no bárbara... sino muy polida y delicada..." Ahora mismo, cuando se lo conoce a fondo, no a la manera de los expertos europeos o americanos que se atienen nada más que a la bibliografía colonial, se comprende que no hay pensamiento humano que no pueda cristalizar en él y no hay frase castellana capaz de no ser traducida. Bastaría revisar el "Ritual Formulario, e Institución de curas", del bachiller Juan Pérez Bocanegra, publicado en 1631, para ver cómo fueron puestos en el más expresivo **runasimi** los pensamientos más agudos y sutiles, los recursos dialécticos más ingeniosos de que se valía el clero de la colonia para llegar a las raíces de la

conciencia indígena. Lastima grande que no haya hoy día muchos intelectuales que puedan afirmar que saben ese bello idioma.

El conjunto de cualidades que posee el runasimi le presenta como una admirable interpretación de la naturaleza andina. Cada palabra es una imagen estilizada, en cada frase hay una música esencial y el color se halla dosificado en él como en los valles floridos. Es plástico y vigoroso como las montañas, flúido como los ríos, sonoro como el viento y ancho y suntuoso como el Tawantinsuyu.

Aparte de los recursos que posee al igual que los idiomas europeos el quechua dispone de otros que contribuyen a dar relieve a su musicalidad, a su plasticidad y a su flexibilidad, otorgando un sello de gran vigor a su fisonomía de conjunto. Son notables los agentes onomatopéyicos que podrían catalogarse en la casilla de las interjecciones y que desempeñaban un papel preponderante en el lenguaje y en particular sirven para dar colorido y jerarquía a la expresión.

Sin detenernos en su armonía ni en su colorido, con los cuales se presenta como solía su pueblo allá en los **raymis** del Sol o de la Primavera, sólo nos hemos de referir a su singularísimo don de expresividad. No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda manifestar con un solo verbo tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura, o de pasión, o de ira, o de desden. El **qheshwa** adquiere en estos casos la fluidez del manantial que se desliza por la pradera desgranando las músicas más sutiles y reflejando todos los caprichos de la luz. En castellano se pide amor con una forma verbal inmutable: **ámame**. El estado de ánimo estará en el acento y en el ademán con que se formule la demanda, pues la palabra mantendrá en todo momento su estructura única. En el runasimi es distinto. **Munáway** es el equivalente del español; pero es demasiado duro, descortés, ineficaz. Hay que suavizarlo, hacerlo más insinuante: **mamakúway**. Si hay que pedir con dulzura: **munaríway**. Si hay una ternura honda que mostrar: **munarikúway**. Si llega el caso de insistir: **munalláway**. Si es necesario rogar: **munakulláway**. Insistir en el ruego: **munarikulláway**. La imploración se expresa exactamente: **munaririkulláway**. Los estados de ánimo contrarios son manifestados también de una manera peculiar.

Idioma de tantas excelencias y prerrogativas y de tanta perfección como manifestaba en el siglo XVI el dominico Santo Tomás y como lo hacía a mediados del XIX Honorio Mossi, no puede me-

nos que impulsarnos a decir de él el concepto que Julio Cejador y Frauca tuvo para el castellano. También nosotros creemos que el **runasimi**, como "obra de arte popular" es el monumento más valioso entre todos los que levantó la titánica raza de los Andes.

I I

LOS KHIPUS

En los cronistas coloniales no encontramos la necesaria luz acerca de la función que cumplían los **khipus** dentro de la cultura del Tawantinsuyu. Tan poco e inseguro nos dicen ellos, que los investigadores se ven precisados a caminar a tientas, encerrados en un círculo cuya salida no es muy fácil hallar. Las informaciones que ofrecen no son uniformes y casi siempre están consignadas de paso. Mientras unos dan a entender que los cordeles anudados eran simples instrumentos de contabilidad, otros les atribuyen un papel más amplio. Entre los primeros tenemos a Fernando de Santillán, Cristóbal de Molina, el Almagrista, Garcilaso de la Vega y otros. Entre los segundos, figuran Pedro Sarmiento de Gamboa, Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, Blas Valera, Antonio Vásquez de Espinoza Martín de Morúa, Antonio de Herrera, etc. Entre los primeros el más importante es el Inca Garcilaso de la Vega. Este autor consagra dos capítulos de sus "Comentarios Reales", 1609, a los **khipus.** Hace una descripción minuciosa de ellos y les confiere una función netamente numérica. En su opinión, inclusive la palabra "**quipucamayu:** quiere decir el que tiene cargo de las cuentas". Nos refiere que él conoció los nudos de colores en manos de los indios de su padre y que algunos curacas, a tiempo de pagar sus tributos, le hacían cotejar las liquidaciones de los españoles con los **khipus** que ellos llevaban. Anota que los hilos eran bastante gruesos, compuestos de tres y cuatro liñuelos, muy bien torcidos y que medían unas tres cuartas (60 cm.) de largo. Todos los hilos pendían de un cordón troncal "a manera de rapacejos". Unos hilos eran de color entero, otros de dos, tres y más colores, y cada color poseía un significado propio. El amarillo quería decir oro, el blanco plata y el rojo la gente de guerra. Añade que muchas cosas carecían de color.

Entre los que asignan a los cordeles anudados un papel más amplio que el meramente aritmético, tenemos en primer lugar a Pedro Sarmiento de Gamboa, historiador, taumaturgo, aventurero y favorito del virrey Francisco de Toledo. Escribió su "Historia de los Incas" en 1572, en una época en que las naciones europeas miraban con

mal disimulada animosidad y con creciente codicia a España, criticando en el tono más acerbo los excesos de ella en América. De suerte que la obra fué elaborada con el propósito de defender a la corona, probar sus derechos y justificar la conducta de los conquistadores. Entonces no le fué difícil presentar a los Incas como a tiranos sin entrañas y usurpadores de la tierra y sus riquezas. Entre las pocas concesiones que hace a la dinastía incaica encontramos el reconocimiento de que los indios leían en los **khipus** como los españoles en los manuscritos. En el capítulo noveno de su Historia dice textualmente: "En el cual quipo dan ciertos ñudos, como ellos saben, por los cuales y por las diferencias de los colores distinguen y anotan cada cosa como con letras. Es cosa de admiración ver las menudencias que conservan en aquestos cordelejos, de los cuales hay maestros como entre nosotros del escribir".

La palabras de Sarmiento se refuerzan con otras de Cristóbal de Molina, el Cuzqueño. En "Fábulas y ritos de los Incas", obra compuesta en 1573, este autor declara que los quechuas "entendíanse y entiéndense tanto por esa cuenta (khipus), que dan razón de más de 500 años de todas cosas que en esta tierra en este tiempo han pasado". Según este mismo cronista, no sólo en tiempos del Inkario sino también dentro de la colonia se empleaban los khipus para los fines más diversos entre los indios.

Los datos de Sarmiento y Molina resultan ensanchados por Blas Valera, autor de cuya obra nos han llegado apenas unos fragmentos, pero muy valiosos, gracias a las transcripciones que el Inka Garcilaso intercala en los "Comentarios Reales". Valera habla de los cordeles anudados con la misma naturalidad con que nosotros pudiéramos hablar de códices o de libros. Relata cómo, después de incorporada una provincia al imperio, el Inka hacía inscribir en los **khipus** "las dehesas, los montes altos y bajos, las tierras de labor, las heredades, las minas de los metales, las salinas, las fuentes, lagos y ríos, los algodonares, y los árboles fructíferos nacidos de suyo, los ganados mayores y menores de lana y sin ella". No deja de ser notable la manera como llegó a encontrar en unos khipus antiguos una hermosa poesía. Ella nos ha sido transmitida por Garcilaso y constituye un testimonio de la literatura inkaica.

Por la misma época que Valera, 1590, el padre Joseph de Acosta iba escribiendo en su "Historia Natural y Moral de las Indias" acerca de los **khipus** lo siguiente: "Es increíble lo que en este modo alcanzaron, porque cuanto los libros pueden decir de historias, leyes, ceremonias y cuentas de negocios, todo eso suplen los quipos tan puntualmente que admira". Más adelante agrega: "...y en cada

manojo de estos ñudos, ñudicos e hililllos atados, unos colorados, otros verdes, otros azules, otros blancos, y finalmente tantas diferencias, que así como nosotros de veinte y cuatro letras, guisándolas en diferentes maneras, sacamos tanta infinidad de vocablos, así estos de sus ñudos y colores sacaban innumerables significaciones de cosas". Luego nos informa que él vió "un manojo de estos hilos, en que una India traía escrita una confesión general de toda su vida, y por ellos se confesaba, como yo lo hiciera por papel escrito".

Martín de Morúa, mercedario español que residió largos años en el Perú en los primeros tiempos de la colonia, nos ofrece aportaciones muy importantes. En "Los Orígenes de los Incas", obra escrita hacia 1590, presenta los cordeles anudados como signos de escritura corriente. Ratifica los datos de Acosta en estos términos: "...pero lo que a mí más me espanta es que por los mismos cordones y nudos contaban las sucesiones de los tiempos y cuánto reinó cada Inga, y si fué bueno o malo, si fue valiente o cobarde, todo, en fin, lo que se podía sacar de los libros se sacaba de allí". En otro punto de la obra anota que "mejor se entendían ellos con estos cordeles, o a lo menos tan bien como nosotros por escrito". El mismo nos cuenta que los españoles encontraron asombrosas cantidades de **khipus**, verdaderos archivos elaborados y resguardados en edificios especiales por funcionarios de tres categorías. Pero esos tesoros no recibieron buen trato; a este respecto Morúa dice: "Nuestra gente española como no hallase quien les interprete aquellas jerigonzas no curaron mucho de conservar aquellos registros, y así pereció todo ,aunque algunos de estos indios no dejan de usar muy a menudo en sus necesidades".

Tenemos también un testimonio importante en el famoso **Manuscrito** de Francisco de Avila. Al relatar los diversos mitos y leyendas del valle de Waruchiri, los indios aluden a los khipus con la misma naturalidad con que nosotros nos remitimos al documento impreso. En el Capítulo XXII, donde se habla de las ofrendas de oro y plata con que los Incas honraban a Pachakámaj, dios del terremoto, hay un punto que traducido al castellano dice así: "Incluso las ofrendas que se debían a los dioses Chuki Auki, Qullqi Auki, Chuki Urpu, Qullqi Urpu, Chuki Tijsi, Qullqi Tijsi las hacían entregar a él conforme estaba preceptuado en los **khipus**".

Hay todavía otros autores, como el Jesuita Anónimo, de quien, sin mucho fundamento, se cree que es el padre Blas Valera; Antonio Vásquez de Espinoza, Agustín de Zárate, Polo de Ondegario, Anello Oliva, Cieza de León, Antonio de Herrera, Bernabé Cobo, etc., que se refieren a los nudos de colores como si ellos jugaran un neto y evidente papel de lenguaje gráfico. Bernabé Cobo, historiador de la pri-

mera mitad del siglo XVII, es insistentemente citado en la "Civilization de l'Empire Inca", de Rafael Karsten, notable peruanista finlandés. Karsten transcribe importantes trozos de la "Historia General de las Indias", de Cobo, relacionados con los **khipus**, y resume una anécdota muy sugestiva: Un español viajero obtuvo un guía indígena en un tambo llamado de Córdoba y fue asesinado en el camino. Se buscó durante mucho tiempo el cadáver y no se lo pudo hallar. Seis años más tarde se fue a investigar en el tambo de Córdoba, donde los khipukamayus encontraron en sus archivos el nombre del guía. Este fue detenido después de larga búsqueda y no tardó en confesar su crimen y revelar el sitio donde había escondido el cadáver. Por razón de las condiciones del clima el cuerpo se hallaba bien conservado, de manera que la identificación fue muy fácil.

No debemos prescindir del testimonio de Guamán Poma, que es sin duda el más valioso entre todos. Guamán Poma, que escribió su voluminosa "Nueva Corónica y buen gobierno" a fines del siglo XVI y principios del siguiente, no sólo nos trae una confirmación de los datos que nos entregan Acosta, Morúa y los demás, sino que nos proporciona nuevas y valiosas contribuciones. En varios puntos de su extraordinario manuscrito se ocupa de los nudos de colores como de un perfecto lenguaje gráfico empleado en todo el Tawantinsuyu. No los considera solamente como un instrumento aritmético, sino de fijación del pensamiento en sus múltiples formas de expresión. No sólo había khipukamayus contadores, sino también y ante todo escribanos y escritores. El escribano común existía en todo el imperio y era de diversas jerarquías, desde el **Tawantinsuyu khípuj qéwar inka,** secretario mayor del Consejo Imperial del Cuzco, hasta el funcionario que actuaba en las poblaciones de mínima importancia. Los escritores se llamaban qellqakamáyuj y se ocupaban, entre otras cosas, de anotar los anales, las leyes, etc., desde la palabra del Inca hasta los sucesos más pequeños acaecidos en el vasto territorio. **Inkaj simin khípuj** o **qillqij inka** se denominaba el secretario privado del monarca. **Juch'akhipujkuna** eran los contadores y estadígrafos, y su número era considerable en el imperio. En el folio 367, al referirse a las fuentes de donde recogió la historia de los primitivos habitantes del país declara que todos aquellos datos le fueron leídos en khippus por varios especialistas de los cuatro grandes territorios del Tawantinsuyu. En el folio 359, aludiendo a los **khipukamayus** en su original castellano anota: "...estos tenían tanta avilidad pues en los cordeles supo tanto que me hiciera si fuera en letra".

Aparte de las informaciones que proporcionan los antiguos cronistas, los investigadores disponen de un reducido número de ejemplares de **khipus**.

Sabemos que a la llegada de Pizarro existían en el Tawantinsuyu cantidades extraordinarias de este material conservadas en archivos o bibliotecas especiales. Martín de Morúa nos dice algo sobre la destrucción de dicho material, sin exponerse a consignar las verdaderas razones que los españoles tuvieron para ello. Pero es sabido que, como escribe Raoul d'Harcourt en "L'Amérique avant Colomb", "los religiosos católicos, para cortar todo vínculo con el pasado y luchar contra la idolatría, ordenaron quemar en **auto** de **fe** todos aquellos (khipus) que se pudieran encontrar". y destruyeron no sólo los **khipus**, sino todo cuanto se relacionaba con la religión y la cultura del pueblo sometido. Aparecieron verdaderos especialistas en el arte de la destrucción. Tenemos un modelo en Pablo Joseph de Arriaga, quien establece en "La extirpación de la idolatría en el Perú", 1621, los más sabios métodos en ese arte y con acento imperativo prescribe: "Todo lo que se puede quemar, se quema luego, y lo demás se hace pedazos..."

Al llegar a su fin la dominación española no se conocía ningún ejemplar de khipu. El primero fue dado a conocer por Juan Diego de Tschudi en 1846. Luego fueron apareciendo otros, hasta que en 1950 Carlos Radicati di Primeglio, investigador peruano, dió cuenta de unas pocas decenas, todas ellas descubiertas en tumbas del período precolombino.

Las informaciones de los cronistas y los ejemplares de **khipus** existentes han dado origen a numerosas discusiones en el campo de la investigación. A lo largo de los debates se han presentado tres tesis diferentes. La primera atribuye a los cordeles anudados una función exclusivamente aritmética. La segunda considera que ellos constituían un medio nemotécnico. La tercera sostiene que eran un sistema completo de escritura. Cada una de las tres agrupa a muchos partidarios.

La primera tesis se apoya en las afirmaciones de Garcilaso y en estudios presuntamente científicos de algunos ejemplares de **khipus**. Pero Garcilaso, nacido en 1539, abandonó el Perú muy joven, a los veinte años. En sus "Comentarios Reales" nos transmite hechos y cosas que oyó contar en su casa, durante su infancia, no hechos y cosas averiguadas por cuenta propia, a fondo, con interés de historiador. De ahí que constantemente se remite y transcribe a Valera, Acosta y Cieza de León, entre otros. Respecto a los khipus, toda su experiencia se redujo a la vista de los que llevaban los indios de su padre y algunos curacas cuando iban a pagar sus tributos. Es claro que en tales circunstancias los **khipus** tenían que contener exclusivamente datos numéricos. Por otra parte, Garcilaso no nos dice si alguna vez alternó con un **khipukamáyuj** o si vió **khipus** que no fue-

ran los que presentaban los tributarios. Cita a menudo a Acosta, mas no le refuta cuando éste afirma que en los nudos de colores se encontraba todo lo que podían decir los libros. Tampoco refuta a Valera; al contrario, nos hace saber despreocupadamente que el ilustre jesuita encontró la poesía de "Súmaj Ñust'a" en unos **khipus**. De lo demás. Garcilaso se halla contradicho inclusive por Sarmiento de Gamboa y Polo de Ondegardo, cronistas positivamente predispuestos en contra del gobierno y cultura de los inkas.

El estudio de los **khipus** descubiertos hasta hoy no nos parece el camino más apropiado para llegar a la solución del problema. Los **khipus** conocidos, cuando no se hallan truncos, llevan los colores destruidos o por lo menos alterados por el tiempo. Vimos varios ejemplares en el Museo de Lima, todos truncos y descoloridos. El color era un elemento muy importante, lesionado el cual la investigación puede llegar con suma facilidad a conclusiones equivocadas. Como ha sucedido con los especialistas que han llevado el estudio de los cordeles anudados al campo de la ciencia. Como sucedió con el norteamericano Leland Locke, quien, teniendo a su disposición un conjunto de 45 ejemplares de **khipus**, sólo alcanzó a elaborar un estudio completo de dos y sobre esa base creyó haber dicho la última palabra, concluyendo que los nudos de colores no eran sino un instrumento de contabilidad. Locke fue refutado al punto por Erland Nordenskiold, notable etnógrafo sueco, quien basó sus investigaciones en 16 ejemplares de khipus. Este hombre de ciencia, partiendo del hecho de que todos los ejemplares conocidos eran provenientes de tumbas antiguas, opinó en sentido de que ellos ,aparte de contener la inscripción de años, meses y días, poseían un significado mágico. A su juicio, no era admisible que los súbditos del Inka se enterrasen con cuadros estadísticos de ganado, joyas u otros bienes materiales. Locke volvió años más tarde sobre el problema y no hizo otra cosa que ratificar sus primitivos puntos de vista. Tuvo varios partidarios, entre ellos John H. Rowe, norteamericano también. Pero Locke y Rowe son de los que piensan que hay que elaborar un alfabeto científico para la escritura del quechua. Entonces, no es difícil darse cuenta de las concepciones que ellos son capaces de sustentar respecto a los **khipus**.

Entre los defensores de la segunda tesis se distingue Raúl Porras Barrenechea ,sosteniendo que los **khipus**, independientemente de su función numérica, constituían un importante apoyo de la memoria. Los nudos de colores eran una especie de guión, de señales e indicios que estimulaban el recuerdo. Por un nudo de determinado color y forma el **khipukamáyuj** recordaba qué suceso había acaecido en tal lugar y tiempo, o qué decía la ley que se había dictado o qué

acto administrativo se había cumplido. Porras Barrenechea se funda en los detalles que apunta Garcilaso al mostrar que la relación de las batallas, contenido de los mensajes, etc., no podían ser expresados mediante los nudos, "porque el ñudo dize el número, mas no la palabra", y que este vacío se llenaba con señales que indicaban los sucesos historiales, los mensajes, las leyes, etc. Y se refuerza con un ejemplo de khipu ofrecido por Antonio de la Calancha. Pero este cronista no tuvo ante los ojos khipu alguno ni conoció a ningún khipukamáyuj; apropiándose de las aportaciones de Garcilaso, se propuso ampliar los significados de los colores e imaginó por su cuenta y riesgo, subjetivamente, una función de los cordeles. El ejemplo de Calancha, en consecuencia, no puede servir para la fundamentación de una tesis.

Esta tesis suele también valerse de la crónica de Salas contenida en "Copacabana de los Incas", de J. Viscarra F. En dicha crónica hay un punto en que unos indios hablan de los khipus como de medios recordatorios; pero describen de tal modo esos medios, que al referirse a ellos Carlos Radicati di Primeglio juzga que "más que en un quipu nemónico, nos hace pensar en uno fonético".

La tercera tesis, es decir aquella que sostiene que los khipus constituían un sistema completo de escritura, no busca solución de lleno en el descifre de los ejemplares existentes; se plantea primero la investigación de los antecedentes. Si los khipus corresponden a un sistema fonético de escritura, han debido precederles necesariamente formas pictográficas y jeroglíficas. Porque en la antigüedad ninguna escritura fonética apareció formada de golpe y sin precursión. Los pueblos civilizados emplearon primero la pictografía y el jeroglífico para después inventar la figura que llamamos letra.

Para analizar esta tesis y el estudio previo que ella propone, Carlos Radicati di Primeglio considera necesario admitir la definición más amplia que de la escritura han dado los especialistas, según la cual ella es un "conjunto de signos convencionales de cualquier especie, de que se vale el hombre para comunicar a sus semejantes, en el tiempo y en el espacio, ideas y acontecimientos".

Los cronistas coloniales y los especialistas contemporáneos, han encontrado diversos tipos de pictografía y petroglifos en diferentes puntos del área tawantinsuyana. Erland Nordenskiold nos habla de grabados rupestres hallados en el río Beni y al Este del Madera, por Evans Keller - Leuzinger, así como de petroglifos descubiertos por él en una caverna de Corani, al norte del Titicaca, y de pictografías halladas por él mismo en Calla y Ollachea. Radicati di Primeglio

menciona pictografías encontradas en "Viñaque, Calango, La Caldera, Jonan, Huarmey, Lucumba, Tarapacá, Lares, Patallacta, Tampu, Kenko, etc.", en territorio peruano.

Por otra parte, el runasimi poseía el verbo **qillqay**, que equivalía exactamente al verbo **escribir** de la lengua castellana. En el "Lexicon" de Santo Tomás figura el vocablo con diversas formas relacionadas con el arte de escribir. Es probable que en sus mejores tiempos este verbo se hubiese referido a la escritura pictográfica, a aquellas pinturas que a decir de Joseph de Acosta "suplían la falta de letras"; a aquellas con las cuales, según Sarmiento de Gamboa, se tenía "las historias de las antigüedades desta tierra, principalmente de los ingas" y, según Molina el Cuzqueño, "la vida de cada uno de los Incas y de las tierras que conquistó".

La escritura pictográfica, muy en uso durante el Inkario, fue mantenida y estimulada entre los indios por el clero del Coloniaje. La utilizaron principalmente para la inscripción de oraciones y plegarias católicas. Ejemplares de esta qillqa, pintados en pergamino y descubiertos en la zona del Titicaca, fueron descritos y descifrados por Horacio H. Urteaga en 1928. Numerosos ejemplares han sido hallados por el arqueólogo argentino Ibarra Grasso en distintos lugares de Bolivia.

La qillqa no se manifestó únicamente en el modo pictográfico, sino también en una forma que pudiera llamarse de relieve, incrustando menudas figurillas y otros elementos escriturales en planchas cuadrangulares o discos de arcilla. En las planchas, los elementos escriturales se alineaban de arriba abajo y, en los discos, en espiral, comenzando del centro. A estos tipos de qillqa debe aludir Joseph de Acosta cuando escribe: "Bien es añadir a lo que hemos notado de escrituras de indios, que su modo no era escrebir renglón seguido, sino de alto abajo o la redonda". Ibarra Grasso ha encontrado también, últimamente, en Oruro, valiosos ejemplares de este tipo en discos de considerables dimensiones.

Los partidarios de la tercera tesis refiérense también a un sistema de qillqa empleado en bordones o cayados, sistema que aparece mencionado en la **Relación** de Pachakuti Sallkamaywa y en la Miscelánea Antártica de Cabello Valboa. Sallkamaywa refiere que el predicador "Tonapa ó Tarapaca" andaba con su bordón enseñando el bien a los naturales. Un día, entregó el bordón, en el cual llevaba escritas sus prédicas, al cacique **Aputampu**. En su castellano defectuoso el cronista explica así el pasaje: "dizen que dió un palo de su bordón al dicho **Apotampo**..., recebiéndole el dicho palo de su mano, de modo que en un palo los recebieron lo que les predicava,

señalándoles y rayándoles cada capítulo de los rrazones". En otro punto, al ocuparse del reinado de Túpaj Yupanki Inka, alude también a este género de escritura: "Y en este tiempo el dicho inga despacha a **Cacircapac** por visitador de las tierras y pastos, dándole su comissión en rayas de palo pintado".

Cabello Valboa aporta referencias más valiosas todavía acerca de la escritura inkaica en bordones. Wayna Qhápaj Inka, gravemente enfermo en Quito, resolvió dictar sus últimas disposiciones de acuerdo con la costumbre. Según el cronista, "en una vara larga (a manera de báculo) fueron poniendo con distintos colores en que se conocía y entendía su última y postrimera voluntad, lo qual le fue dada en guarda á el Quipocamayoc (que era como entre nosotros el Escribano, ó Secretario)".

Puede surgir aquí un interrogante. Los khipus constituían la escritura oficial y su uso hallábase generalizado en el Imperio; sin embargo el testamento del soberano fue inscrito con rayas de colores en un báculo. Pero esta circunstancia puede por una parte significar que ambos tipos de escritura — cordeles anudados y signos de colores — eran conocidos y practicados comúnmente en el país; por otra, puede explicarse por el trance mortal en que se hallaba el Inka, que "paró en unas mortales calenturas" y se sintió "cercano de la muerte". El manejo de los khipus era laborioso y lento, mientras que el otro sistema era sencillo y rápido, y se adecuaba más al caso. Fue, en suma, un recurso de urgencia, transitorio, como que el testamento fue trasladado en seguida a los cordeles, a la escritura oficial. Y fue así cómo, fallecido el monarca, su última voluntad fue leída en los khipus y no en el báculo. "Juntáronse — dice el cronista — los testamentarios y albaceas juntamente con el Quipo Camayoc (ó Escrivano) y atentamente consideraron lo que los Quipos y ñudos declaravan". El Inka disponía que en el trono le sucediese su hijo Ninan Kuyúchij e instruía acerca del modo cómo su cuerpo hubiera de ser trasladado al Cuzco: "Hallaron también por los Quipos el orden que se avía de tener en llevar su cuerpo a el Cuzco, y cómo se avía de entrar triumphando, y guardando ansí en esto (como en todo lo demás) lo mandado por el muerto Rey".

Finalmente se invoca el testimonio de Fernando de Montesinos, quien asevera que en tiempos de Tukaturqa Apu Qhápaj, de la dinastía **Jamaut'a**, "había letras y caracteres en pergamino y hojas de árboles". Con la decadencia y disolución que sobrevino bajo el reinado de Inti Mayta Qhápaj, "se perdió el gobierno de la monarquía peruana, y en más de cuatrocientos años no volvió en sí, y se perdieron las letras".

De esta manera la tercera tesis investiga y alinea los antecedentes. Luego hace una estimación de las impresiones y afirmaciones de algunos cronistas, de los principales que hemos venido citando hasta aquí: Sarmiento de Gamboa, Morúa, Valera, Cobo, Waman Puma, otorgando un significado particularmente valedero a las palabras de Joseph de Acosta: " así como de veinte y cuatro letras, guisándolas en diferentes maneras, sacamos tanta infinidad de vocablos, así éstos de sus ñudos y colores sacaban innumerables significaciones de cosas".

Los impugnadores de la tesis, que no son pocos, oponen a las afirmaciones de todas estos cronistas otras afirmaciones de ellos mismos. "Los indos del Perú — escribe en efecto Acosta —, antes de venir españoles, ningún género de escritura tuvieron, ni por letras ni por caracteres, o cifras, o figurillas, como los de China y los de México". Los demás cronistas sostienen también que los indios no tuvieron letras. Pero antes de nada descubrimos en el mismo Acosta una aclaración, pues a renglón seguido nos hace saber que los indios del Perú "suplían la falta de escritura y letras parte con pinturas como los de México... parte y lo más, con quipos". Los khipus, en una proporción mucho mayor que las pinturas, reemplazaban a la escritura, es decir, asumían la función de ésta, y este enunciado encuentra su demostración en líneas subsecuentes, cuando el autor con los nudos y colores hace expresar "innumerables significaciones de cosas".

Por lo demás, la explicación de este doble aserto de los cronistas se encuentra, a nuestro entender, en la mentalidad española de la época, particularmente en la de los religiosos y aventureros que se desplazaban a las colonias. Ellos poseían un concepto fijo, invariable acerca de la escritura. Eran incapaces de reconocerla en elementos y formas ajenos a los que ellos se hallaban habituados a ver y utilizar. En su comprensión no cabía la idea de que un nudo hecho en un cordel pudiera también llamarse **letra**, o **palabra**, o **frase**. La prueba nos la ofrece el propio Acosta cuando nos dice: "Las señales que no se ordenan de próximo a significar palabras sino cosas, no se llaman ni son en realidad de verdad letras, aunque estén escritas". Es por esto que el cronista se limita a presentar los khipus como sustitutos de la escritura, y Morúa a decir que "mejor se entendían ellos con estos cordeles, o a lo menos tan bien como nosotros por escrito", Sarmiento de Gamboa a contemplar admirado "las menudencias que conservan en aquestos cordelejos", y Ondegardo a reconocer "que no pudiera creer si no lo viera".

Aparte de todo, cuando frecuentamos a los cronistas peninsulares, no dejamos de ver que su inquina contra los indios circula enta-

pujada entre las sinuosidades de sus páginas y no pocas veces salta a la luz. Martín de Morúa, que hace víctimas de su salacidad a las doncellas indias de su doctrina, endilga los calificativos más deprimentes a los hombres. Iguales calificativos tienen para ellos Antonio de Herrera, y López de Gómara, y Antonio de Ullloa. Y Joseph de Acosta no se halla libre de culpa. Por otro lado y como bien decía José Carlos Mariátegui, los cronistas "miraron el panorama indígena con ojos medioevales... Sus juicios corresponden inflexiblemente a sus puntos de vista españoles y católicos". En consecuencia, el asombro, la admiración y el **espanto** que experimentan ellos delante de los khipus tienen a nuestro entender un significado mayor que el que comúnmente se les atribuye. Si ellos, malquerientes de los indios, fueron de esa manera impresionados, quiere decir que los **khipukamayujkuna**, lejos de emplear los cordeles como simples instrumentos de contabilidad o como medios nemotécnicos, leían en los khipus como los cronistas en un libro cualquiera. Joseph de Acosta no exageraba cuando escribía que "de sus ñudos y colores, sacaban innumerables significados de cosas".

Aparte de oponer a unas frases de los cronistas otras frases de ellos mismos, los impugnadores de la tercera tesis declaran inadmisibles las palabras de Acosta en cuanto a las propiedades expresivas de los khipus, porque tales propiedades, a ser evidentes, significarían "la invención de un alfabeto sobre quipu", y se respaldan con la crítica de Calancha. Proceden con la misma mentalidad española del siglo XVII, no aceptan que una letra pudiera ser representada por un nudo y juzgan que es imposible organizar "sobre quipu" un alfabeto. No toman en cuenta que ya en el siglo XVIII el académico italiano Sangro de San Severo demostró plenamente, aunque su propósito cardinal no era, como anota Radicati, "encontrar la clave para descifrar los antiguos quipus del Perú", que con hilos y nudos de colores se podía también construir un alfabeto y dar cuenta de ideas y hechos como con nuestros recursos corrientes de escritura. E invocan a Calancha, olvidando o ignorando que este cronista no hizo otra cosa que cosechar en predio ajeno y en su imaginación.

Los impugnadores de la tesis, cuando no encuentran recusable la prueba, optan por pasarla en blanco. Esta conducta asumen, por ejemplo, frente al testamento de Wayna Qhápaj Inka referido por Cabello Valboa. Siendo así que la traslación de las disposiciones reales, de la qillqa del báculo a los khipus, entraña un significado cuya importancia no es posible dejar de reconocer. Lo afirman inclusive especialistas que no se hallan ligados a una tesis. Es el caso de Radicati di Primeglio, quien se expresa sobre el particular en estos términos: "De todos modos, gracias a las indicaciones de Cabello

Valboa se podría quizás llegar a definir el quipu como sistema superior al nemotécnico, pues, sirvió para registrar, en forma más o menos perfecta, las ideas testamentarias del Inca, consignadas antes en el báculo e interpretadas luego, a base del quipu, por los albaceas y el notario. Recordando nuevamente a Montesinos, deberíamos por último, admitir que el quipu, posterior en el tiempo a la qillqa, la pudo perfectamente reemplazar ,puesto que cumplió, tan satisfactoriamente como ella, las mismas funciones. En este caso, si qilqa es escritura, también el quipu lo sería".

La tercera tesis tiene todavía a su favor el sistema de comunicaciones por medio de los **sh'askikuna** (mensajeros). Estos llevaban las más de las veces mensajes inscritos en khipus. Si los khipus hubieran desempeñando una función meramente aritmética o nemotécnica, no habrían podido ser utilizados en la transmisión de informes, peticiones, mandatos, etc.; su papel en estos casos habría sido perfectamente negativo, pues la aritmética expresa cantidades y nada más y la nemotécnica es para recordar, no para adivinar. De manera que es innegable que los khipus de los sh'askikuna contenían mensajes redactados con los nudos y los colores, los cuales ejercían las funciones del papel y de la tinta.

Así, de esta suerte argumentan los partidarios de esta tesis y extraen la conclusión de que los khipus constituían un lenguaje gráfico perfecto y completo.

Entretanto, la ciencia de la investigación no se halla del todo acorde con las conclusiones de la tercera tesis ni lo estará hasta que se llegue a descifrar los khipus conocidos o los que en adelante fueren descubiertos. Sin embargo, como subraya Radicati, ya reconoce que "es innegable que estos cordelitos fueron algo más que la expresión de números y (que) un medio individual de recuerdo". De esta manera admite implícitamente que los khipus, no siendo sólo medios aritméticos ni nemotécnicos, constituían un sistema de escritura y para pronunciarse en definitiva en este sentido no espera sino que se logre el descifre.

LITERATURA PREHISPANICA

I

LA BIBLIOGRAFIA COLONIAL

Los conquistadores del Perú, harto cautivados por el diario hallazgo de pilones de oro y plata, no se interesaron en la búsqueda de los valores espirituales del pueblo sometido. Ansiosos de gozar plenamente de sus derechos señoriales, veían en el indio un conjunto de fuerzas físicas aprovechables antes que aptitudes propias de un ser dotado de sensibilidad e inteligencia. Si el impulso de la fe les colocaba junto al espíritu aborigen, era tan sólo para arrancarle las raíces de la vieja idolatría y ver alzarse en su lugar el imperio de la cruz. Los historiadores primitivos pasan de largo ante la riqueza cultural autóctona y, aun no siendo el vacío de ningún modo absoluto, dan lugar a que sus sucesores extraigan de ahí conclusiones las más singulares. Hasta mediados del siglo XIX, únicamente la arquitectura merecía algún gesto de indulgencia. Las otras maneras de expresar la belleza eran negadas. La segunda mitad del siglo XIX y el actual constituyen una era de descubrimientos para la historia del pueblo quechua. Aparecen Molina, Morúa, Betanzos, Salkamaywa, Vásquez de Espinoza, Guamán Poma y otros muchos autores de los siglos XVI y XVII que dormían inéditos en archivos y bibliotecas. Se tiene el hallazgo de códices que guardaban piezas teatrales y leyendas de indiscutible mérito. Se profundizan estudios, se entablan polémicas y empieza a languidecer el antiguo criterio. La arquitectura atrae ahora a investigadores y a turistas de todo el mundo, al par que la música y las demás artes van mostrándose en su prístina y real existencia.

Los historiadores de la conquista del Perú, aquellos cuyas obras merecieron en su tiempo los beneficios de la imprenta, no nos

ofrecen nada definido acerca de la literatura del pueblo quechua. Antonio de Zárate, Francisco López de Gómara y otros que abarcan la civilización incaica, guardan silencio absoluto al respecto. Antonio de Herrera alude incidentalmente a los versos que se cantaban en las fiestas y dice: "...el pie de la Copla, i algunos de estos Romances, i Poesías eran muy artificiosos de Historia, otros supersticiosos, otros de disparates..." (Década V, Libro VII, Capítulo X de "Historia General de los Hechos de los Castellanos"); pero no entra en pormenores ni consigna una muestra. Concolorcorvo, autor indígena de la colonia, al denunciar la idolatría superviviente entre los suyos, informa que ella se conserva en la antigua tradición y que va transmitiéndose "por medio de su idioma en cuentos y cantares,como ha sucedido en todo el mundo" (Capítulo XVIII de "El Lazarilo de Ciegos Caminantes"). El Inca Garcilaso consagra en sus "Comentarios Reales" breves referencias a la literatura incaica. Según él, conocieron el teatro y "De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas". Al mismo tiempo nos da a entender que los **arawikus** (poetas) componían sobre una diversidad de temas: alude al amor, a la religión, la historia y "otras muchas maneras de versos". Llega a presentarnos dos ejemplos, de los cuales nos ocuparemos más adelante.

Son los autores que no alcanzaron en su época el privilegio de la imprenta quienes se han encargado de entregarnos los testimonios valederos. Pedro de Cieza de León, en su obra "Del Señorío de los Incas", escrita a mediados del siglo XVI y publicada por primera vez en 1879, habla especialmente de los **romances** y **villancicos** que los quechuas cantaban en sus fiestas, rememorando las proezas de sus monarcas o como simple esparcimiento, a cuyo objeto "para cada negocio tenían ordenados sus cantares o romances".

Fray Martín de Morúa, religioso mercedario, en "Los Orígenes de los Incas" incluye valiosas referencias a la poesía del Tawantinsuyu, un himno sagrado traducido al castellano y, también traducida, una hermosa leyenda.

Miguel Cabello Valboa, autor de "Miscelánea Antártica", compuesta hacia 1586 e impresa en 1840 en lengua francesa y recién en 1920 en el idioma original, transcribe en su obra, al mismo tiempo que importantes referencias a la poesía de los Incas, otra leyenda quechua traducida al castellano.

Contemporáneo de los anteriores y religioso secular, Cristó bal de Molina, el Cuzqueño, dejó un manuscrito sumamente importante con el título de "Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas

en el tiempo de su infidelidad" Una copia de la obra fué conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid. No se sabe quien la descubrió; pero fue dada a conocer por el peruanista inglés Clements R. Markham, quien publicó en 1873 una versión inglesa de ella. El texto castellano fue publicado por primera vez en 1913 en la "Revista Chilena de Historia y Geografía", de Santiago y, más tarde, en la "Colección de libros y documentos para la historia del Perú", en Lima, 1916. Al describir las ceremonias del **warachiku**, semejantes en cierto modo a aquellas que en la España medieval celebraban al armar caballeros a los jóvenes, Molina menciona varios cantares que se entonaban durante aquellas solemnidades y que conocían con los nombres de **Warita, Wari, Quyu** y **Yawayra**. A decir del autor, el segundo de estos cantares era conocido desde los tiempos de Manku Qhápaj y el tercero fue compuesto por el Inca Pachakútj. A este Inca le atribuye también el autor la canción llamada **Chapaywanllu**, que se entonaba en las fiestas de diciembre. Pero no es esto lo más importante que nos transmite la **Relación** de Molina, pues ella contiene un puñado de magníficos himnos religiosos dedicados a las divinidades que adoraban los quechuas.

Se cree que Molina era mestizo, aunque no faltan quienes le consideran blanco puro. Fue párroco del beneficio de Nuestra Señora de los Remedios, en el Cuzco, y doctrinero en varias provincias del Perú. Conocía el quechua y estudió a fondo la religión de los Incas.

No siendo autógrafo, el manuscrito que se conserva es una copia de las que se hicieron durante la colonia. Es posible que el copista no hubiese conocido el quechua, pues los himnos, considerados en su actual disposición literal, son poco menos que incomprensibles. Hay que poseer a fondo el idioma si se quiere penetrar su verdadero sentido. El embrollo resulta, por una parte, de una deplorable sustitución de unas letras por otras y, por otra, del hecho de que en tiempos de Molina solía dejarse, dentro de las palabras, sueltas, sin ligazón las sílabas. De ahí que los copistas cargaron a unas palabras sílabas que pertenecían a otras, creando una confusión a veces desconcertante.

Con el objeto de estudiar mejor los himnos y alcanzar el valor de su contenido, Ricardo Rojas consiguió en 1937 que el quechuista peruano J. A. Rozas les restituyera su fisonomía literal primitiva. Dado que Rozas, como cuzqueño que era, dominaba los secretos del quechua, su trabajo fue serio y satisfactorio. Los cánticos, así reconstituídos, aparecieron en "Himnos Quichuas", opúsculo publicado por Rojas en Buenos Aires aquel año de 1937.

Juan de Betanzos, expedicionario de Cajamarca y después intérprete de los virreyes, casado con una hermana de Atawallpa, escribió en 1551, por encargo del virrey Mendoza, una importante obra sobre la dinastía de Manku Qhápaj, bajo el título de "Suma y narración de los Incas". Esa obra, publicada recién en 1880, contiene noticias acerca de la poesía histórica del pueblo quechua. Por ellas sabemos que dicha poesía contenía la vida y hazañas de los monarcas y era cantada en las grandes solemnidades por las **mamakuna**, doncellas escogidas y envejecidas al servicio del Sol en los conventos.

A principios del siglo XVII, Juan de Santa Cruz Pachakuti Yanki Sallkamaywa, "indio por todos cuatro costados, y no de los orejones cuzqueños sino de raza collahua" como nos dice Marcos Jiménez de la Espada, escribió una "Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú". El manuscrito, hallado por este sabio peruanista español en la Biblioteca Nacional de Madrid, obtuvo los beneficios de la imprenta junto con la "Relación de Molina en la versión inglesa de Markham, 1873, habiendo el texto castellano aparecido en 1879, en "Tres Relaciones Peruanas" de Jiménez de la Espada. Al modo de Molina, el escritor indígena da nombres de algunas cancionese como **Qayu, Tinma, Ayma** y **Wallina,** que se entonaban en las solemnidades de **Qhápaj Raymi** (fiesta grandiosa) y atribuye la paternidad de ellas al Inka Mayta Qhápaj. Asimismo nos proporciona nombres de comediantes especializados en diversos géneros teatrales. Aparte de esto, transcribe en el idioma original un puñado de cánticos dirigidos a las divinidades.

Como todos los escritores de su tiempo, Sallqamaywa dejó sin ligazón las sílabas dentro de las palabras. Los transcriptores de los himnos entre ellos Markham y Jiménez de la Espada, no muy conocedores del **runasimi,** cometieron serios errores en la copia, adjudicando a unas palabras sílabas que pertenecían a otras.

Con el propósito de conocer el real contenido de los himnos de Sallkamaywa el peruanista argentino Samuel Lafone Quevedo encomendó en 1829 al quechuista Miguel Angel Mossi la versión de dichos himnos al castellano. El trabajo se realizó con pésimos resultados. Mossi trató de restaurar el texto original con muy mala fortuna y su traducción destruía a menudo el sentido de los versos. En opinión de Ricardo Rojas los desaciertos del traductor se debieron a atendibles razones de salud. Sin duda tenía razón Rojas, en parte. Pero nosotros, al cabo de un examen detenido de la obra profusa de Mossi, nos hallamos en condiciones de probar que la causa está, ante todo, en el deficiente conocimiento del idioma. Admiradores, años

atrás, de la experiencia del quechuólogo italiano en los secretos del **runasimi**, hemos comprobado que sus obras son ante todo compilaciones y paráfrasis de otros autores. Su famoso "Diccionario Quichua-Castellano" reproduce al pie de la letra a Diego González Holguín y a otros. En su no menos famosa traducción del Olláantay se ven tales descuidos y errores, que ellos no pueden ser imputables sino a la falta de posesión del quechua. Y en su traducción del último cántico de Sallqamaywa cae en un error cuya explicación sólo se puede encontrar en su ignorancia. El códice de Madrid consigna: "llollavatica haocha aucasopay", y Mossi traduce: "Mentiroso Wati - cruel enemigo diablo", sin preocuparse del arreglo gramatical del texto primitvo, el cual debe leerse: "Llulla watiqa - jauch'a auqa súpay", cuya versión literal es: Tentador fementido, - demonio furibundo y enemigo.

El año de 1608 - 1598 según José María Arguedas, - Francisco de Avila, sacerdote que vivió muchos años en el valle de Waruchiri, recogió de labios de los indios, en el idioma de la tierra, relatos maravillosos acerca de la teogonia de los quechuas. El mismo tradujo los primeros capítulos al castellano, pero en una forma defectuosa, conforme nos señala Paul Rivet en su "Bibliographie des langues aymará et quichua". El texto quechua no lleva título y abarca 66 folios. La traducción se halla encabezada por un título sumamente largo, cuya parte principal dice: "Tratado y relación de los errores, falsos Dioses, y otras supersticiones, y ritos diabólicos en que vivían antíguamente los indios de las Provincias de Huaracheri, Mama y Chaclla". Más abajo se lee: "Es materia gustosa, y muy digna de ser sabida". El descubrimiento del códice correspondió igualmente a Jiménez de la Espada; mas fue Markham también quien lo dió a conocer, aunque limitándose a los capítulos traducidos por Avila, en su versión inglesa de 1873. Hermann Trimborn, notable quechuista alemán, publicó trozos importantes del texto quechua, en español y alemán, en 1936, en España y Alemania. En 1939 dió a la imprenta, en Leipzig, el texto quechua completo acompañado de su respectiva traducción al alemán. Hipólito Galante, peruanista y latinista italiano, editó en 1942, en Madrid, un volumen que contenía una reproducción fotostática del texto quechua, más una transcripción del mismo en caracteres de imprenta, una traducción al latín y un texto castellano, vertido del latino en forma muy imperfecta por Ricardo Espinoza, de la Universidad Central de Madrid.

En los autores que hasta aquí hemos examinado, excepción hecha de Garcilaso, no aparece ningún propósito definido de ingresar en el campo de la literatura indígena. Esto, porque las realidades intelectuales del pueblo sometido no constituían una preocupación,

ni fundamental ni accesoria, para los colonizadores. Si en varios de ellos encontramos referencias y muestras de versos y leyendas, no es porque hubiesen puesto un interés particular en buscarlas y consignarlas, sino porque las hallaron íntimamente ligadas a las prácticas religiosas y a las costumbres. Pero los españoles habían tropezado con una idolatría y una superstición enraizadas hasta lo más profundo en el espíritu aborigen. Para perpetuar su dominación y explotar en paz sus posesiones necesitaban sustituir a Wiraqucha, al Sol y a los wak'as con la Santísima Trinidad y los santos católicos. Entonces, a fin de dirigir su ofensiva contra objetivos concretos, se pusieron a estudiar las creencias de los indios. Testimonio suficiente nos ofrece el caso de Cristóbal de Molina. Este, por mandato de las autoridades, tuvo que escribir una "Relación" acerca "de los usos y costumbres que los indios tenían en el tiempo de su infidelidad"; asimismo tuvo que hacer viajes de estudio por orden del virrey. Como presume Raúl Porras Barrenechea, no es improbable que la obra misma hubiese sido escrita a pedido del obispo Sebastián de Lartaún. No sería raro que otro tanto hubiese ocurrido con el indio Sallkamaywa y otros autores que se ocuparon de la religión política y costumbres de los Incas.

El caso del Inka Garcilaso es excepcional. Se ve en él un propósito claro de mostrarnos que el pueblo inkaico tuvo una literatura. Pero sus "Comentarios Reales" fueron escritos 40 años después de que él había abandonado la tierra nativa. No contó con el material necesario para respaldar sus afirmaciones y la memoria no pudo ofrecerle sino una estrofa de escasa significación. Tuvo entonces que remitirse a los papeles del padre Blas Valera a fin de salvar siquiera parcialmente su conflicto. El poema que se encuentra allí posee indudable calidad, pero se dice que no es suficiente para probar la existencia de una literatura.

Los aportes de Garcilaso, Molina, Sallkamaywa y los otros se ven notablemente enriquecidos con los que nos proporciona **Felipe Guamán Poma de Ayala,** autor de "El primer nueva corónica y buen gobierno", manuscrito de gran valor descubierto en Copenhague por Richard Pietschmann en 1908 y publicado por Paul Rivet en una magnífica edición fotostática, en París, en 1936. **Guamán Poma** copia en esta obra composiciones de variado sabor y estilo. Aunque no trata expresamente de la poesía de los Incas ,la índole de los hechos que relata le dan oportunidad para ir transcribiendo algunos poemas que seguramente le fueron leídos por los **Khipukamayus.**

Aunque escribe su obra en castellano, pero en un castellano mal aprendido y peor empleado, copia los versos en el idioma original, acaso por las difcultades que encuentra para traducirlos.

A todos estos testimonios hay que agregar los que han hecho llegar hasta nosotros algunos conservadores y coleccionistas como Antonio Valdez, Pablo Policarpo Justiniani, Ismael Vásquez y José Armando Méndez. Los dos primeros tienen el mérito de haber conservado el drama Ollántay. Vásquez y Méndez coleccionaron versos de origen muy antiguo.

II

LA POESIA

De un modo general la poesía iba acompañada de la música, lo que equivale a decir que era cantada. De ahí que los nombres con que se distinguía la música de cada estilo servían también para designar los versos. Antonio de Herrera, el Jesuita Anónimo, el indio Sallkamaywa y otros autores nos informan que en sus fiestas los quechuas pasaban horas y días cantando su poesía. Esta particularidad no era exclusiva del pueblo incaico, pues todos los pueblos antiguos procedían de idéntica manera. Los griegos cantaban su poesía al son de la lira, nombre éste que ha sido adjetivado para calificar toda una rama de la poesía. Los hebreos utilizaban el harpa y el rabel para el mismo objeto. El pueblo gaélico no cantaba su poesía sin la concurrencia del harpa. En aquellos tiempos, por lo mismo de que las modalidades de la vida eran distintas, como lo eran también los problemas y las inquietudes del hombre, la poesía constituía una necesidad colectiva y llenaba una función social múltiple. Los rapsodas cantaban los poemas de Homero por las calles ante la multitud. Los bardos de Osián cantaban ante la muchedumbre de la corte y del ejército.

El cultivo de la poesía no se circunscribía a la nobleza cuzqueña como afirman algunos investigadores; por el contrario, hallábase extendido en todo el imperio. Las palabras **arawiku** (poeta), **taki** (canción), **jailli** (himno), **arawi** (canción amorosa), etc., eran comunes en el lenguaje del pueblo, el cual, según la mayoría de los cronistas, se distinguía por su afición a la música y a la poesía. En las grandes fiestas del Cuzco, centenares de kurakas provinciales se presentaban con ofrendas y cantos regionales. En las faenas agrícolas y en los juegos públicos que se realizaban periódicamente en todo el país, la poesía desempeñaba un papel de notoria importancia. Había entonces **arawikus** entre la clase noble y entre los **jatunruna.** Waman Puma transcribe algunas poesías en aymara, y los aymaras — pueblo sometido a la soberanía del Cuzco — pertenecían a la clase mayoritaria del pueblo. Había **arawikus** inclusive entre los monar-

cas. Sallkamaywa atribuye algunas composiciones a Mayta Qhápaj y Molina atribuye también otros a Pachakútij. Sarmiento de Gamboa va más lejos, pues llega a ofrecernos versos que, en versión castellana, se hallan consignadas así: "Nací como lirio en el jardín, y ansí fuí criado, y como vino mi edad, envejecí, y como había de morir, así me sequé y morí". Estos versos, según Sarmiento de Gamboa, fueron cantados por Pachakútij en la hora de su muerte.

Era considerable la variedad de estilos de composición. El **jailli**, el **arawi**, el **taki** y el **wawaki** constituían los principales tipos de verso cantado. El **wayñu**, la **qhashwa**, la **samak'uika** y el **qharuyu** eran además géneros de danza. El **aránway** y el **wanka** no requerían música y eran simplemente recitables.

1.— EL JAILLI

Era una composición que podía encontrar una equivalencia muy aproximada en el himno español. Su temario abarcaba la religión, la historia y la agricultura. Ocupaba un sitio importante dentro de la lírica del Inkario. Tratándose de un pueblo esencialmente religioso, conquistador y agrícola, una primordial preocupación de sus poetas iba encaminada al ensalzamiento de los dioses y de los héroes y a la dignificación del trabajo de la tierra.

Los himnos sagrados, compuestos generalmente por sacerdotes que eran al mismo tiempo **arawikus** y algunas veces por los propios monarcas, invocaban a Tijsi Wiraqucha ,al Sol, al Rayo, a la Luna, a Pachamama — deidad que habitaba en estado inmanente en el seno de la tierra — y a todos y cada uno de los demás **wak'as** (dioses) que en gran número existían en el Tawantinsuyu. El **jailli** heroico y el agrario salían de los **arawikus** comunes y celebraban el uno los hechos y virtudes de los Inkas y de los próceres y el otro todo cuanto tenía que ver con la siembra y la cosecha.

a) EL JAILLI SAGRADO. EL HIMNO DE VALERA

Entre los himnos sagrados que han llegado hasta nosotros hay fragmentos de profunda belleza, intérpretes del alto nivel de espiritualidad que alcanzó la cultura incaica. Muchos de esos himnos seducen por su transparente simplicidad, por la gratitud elemental que emana de ellos para la deidad que crea y gobierna y que otorga el sustento, la paz y la felicidad. Muchos cautivan por su elevación hasta los planos que lindan con la metafísica. Todos, por la fuerza emotiva que palpita en ellos. Hay escritores que los comparan con harto fundamento con los cánticos del **Rig-Veda**.

Un jailli sagrado muy conocido, el que más a mano encuentran quienes se ocupan de la cultura inkaica, es aquel que Garcilaso incluye en el Capítulo XXVII, Libro II de sus "Comentarios Reales". El ilustre mestizo lo copió de un manuscrito del padre Blas Valera, quien declara a su vez que los versos le fueron leídos en los **khipus** por los **khipukamayus**. Es un poema muy breve, en que con un singular juego de imágenes, se interpreta el acontecer de la lluvia. La princesa del cielo tiene un hermano que se divierte quebrando el cántaro en que ella acostumbra traer agua de la fuente. El fin de la vasija viene a traducirse en el triple fenómeno del rayo, y de las manos de la doncella cae el agua a la tierra en forma de lluvia y a veces como granizo y también como nieve. El canto acaba reconociendo que tal es la misión que Wiraqucha, el Supremo Hacedor de los Inkas, ha encomendado a la princesa del cielo. Es un poema de difícil traducción por el raro sentido de síntesis con que está compuesto y su clara belleza sólo puede ser estimada por quienes poseen el quechua.

Los Himnos de Molina

En su obra "Fábulas y ritos de los Incas" Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, nos ofrece una información muy documentada acerca de las creencias religiosas del pueblo quechua. Con el propósito de encaminar mejor sus averiguaciones el autor reunió "cantidad de algunos viejos antiguos que vieron e hicieron, en tiempo de Wayna Qhápaj, de Wáskar Inka y de Manko Inka, hacer las dichas ceremonias y cultos, y algunos maestros y sacerdotes de los que en aquel tiempo eran". Molina describe en forma amena y con lujo de pormenores las diversas fiestas que en el curso del año celebraban. Se detiene de modo particular en **Situwa Raymi**, solemnidad que, comenzando en la luna nueva de agosto, se prolongaba por espacio de varios días. El quinto día, congregados el Inka, los dignatarios y el pueblo en la plaza principal del Cuzco, en presencia de las imágenes de **Wiraqucha** (Supremo Creador), **Inti** (Sol) e **Illapa** (Rayo), cantaban los sacerdotes una multitud de himnos sagrados, de los cuales Molina recoge once. También los señores principales cantaban himnos y de estos el cronista copia uno. Cada himno lleva al pie, bajo el título de "Declaración", una traducción muy libre, diríamos más bien una interpretación amplificada del contenido.

El primer jailli, que Molina titula "Oración primera al Hacedor", se halla dirigido a Tijsi Wiraqucha y empieza así:

Tijsi Wiraqucha,	**Raíz del ser, Viracocha,**
Qaylla Wiraqucha,	**Dios siempre cercano,**
T'ukapu ajnupúyuj	**Señor de vestidura**

Wiraqucha,	**Deslumbradora,**
Kámaj, chúraj,	**Dios que gobierna y preserva,**
Qhari kachun,	**Que crea con sólo decir**
Warmi kachun	**"Sea hombre,**
Ñispa rúraj.	**Sea mujer".**

Es una invocación sencilla y de diáfana profundidad, que en pocas palabras define la esencia y el poder del dios. Pregunta a éste dónde se halla, si en el mundo exterior o en el interior, si en la luz o en la sombra y le pide que escuche y responda, que conceda a los mortales vida próspera y les conduzca de la mano perpetuamente.

Este himno fue captado también por Martín de Morúa hacia 1590 y consignado, en traducción castellana, en el Capítulo VII de su obra como una plegaria dirigida por el Inka Qhápaj Yupanki al dios invisible "Hacedor del mundo llamado **Pacha camac** o **Pacha yachachic**".

Los demás himnos, exceptuando el sexto y el décimo, se dirigen también a Wiraqucha. Sus demandas son siempre simples, de cosas elementales, pero expresadas con un claro sentido poético. El dios debe permitir que la especie humana se multiplique y viva exenta de peligros, que las tierras siempre se conserven fértiles y produzcan el sustento suficiente para que los hombres no padezcan hambre ni privaciones, y que los mortales sean conducidos por camino derecho, sin caer en la maldad. En algunos cantos ruega por el Inka, que debe ser resguardado de todo riesgo en unión de sus vasallos y salir siempre victorioso de sus enemigos, sin que se le acorten sus días ni su ventura.

Los cánticos sexto y décimo son invocaciones al Sol. Le piden que provea de luz y calor a los hombres y que decrete que los Inkas nunca sean vencidos ni despojados, puesto que con este sino los engendró él mismo.

En los himnos de Molina, Wiraqucha es invocado con sus numerosos atributos, tan numerosos como sus bondades. Al revés de los dioses católicos, Wiraqucha se recomienda por su munificencia y por su mansedumbre. Es una deidad que no conoce la ira ni blande la amenaza ni inflinge el castigo; por eso nadie le pide clemencia ni nadie se le aproxima con miedo ni remordimiento.

En este punto es necesario referirse a una equivocación que existe entre los escritores respecto del nombre del dios a quien los Inkas tenían por Creador. Se confunde por lo general el nombre con los atributos de la divinidad. El nombre propio del dios es Wiraqu-

cha. Los quechuas le llamaban a veces Illa Tijsi Wiraqucha y a veces Kuniraya Wiraqucha. De donde resulta que **Pachakámaj** (gobierno del mundo), **Pachayacháchij** (Maestro del mundo), **Pachawállpaj** (creador del mundo), etc., son simples atributos que le reconocen los hombres. Y es preciso anotar que Pachakámaj era ante todo nombre propio del dios del terremoto, dios llamado también **Pachakuyuchi.** A su vez la palabra Wiraqucha no era compuesta ni quería decir "espuma de la mar" o "manteca de la mar" como pretenden Polo de Ondegardo, Cristóbal de Molina, el Almagrista y otros autores. Esta afirmación es desmentida firmemente por Cieza de León, el Jesuita Anónimo, Juan de Betanzos y otros. El Jesuita Anónimo dice: "Wiraqocha, que significa dios invisible", y Betanzos anota: "...decían que quería decir "manteca de la mar" y "espuma de la mar"; lo cual no quiere decir aquello, sino propiamente Dios".

Los himnos de Sallqamaywa

Juan de Santa Cruz Pachakuti Yamki Sallkamaywa recogió en su "Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú", de labios de sus mayores, "noticias antiquísimas y las historias, barbarismos y fábulas del tiempo de las gentilidades". Su relato es suscinto y escrito con un sabor original. Contiene principalmente rasgos biográficos y anecdóticos de los Inkas, desde Manku Qhápaj hasta Atawallpa. Se ocupa con alguna preferencia de la religión de los quechuas y cree que **T'unapa,** dios en figura humana que pasó por estas tierras en una remota antigüedad, fue el apóstol Santo Tomás. En el curso de su narración pone en boca de los monarcas y del pueblo cánticos cuyo número llega a seis, más una canción de carácter profano. El autor los transcribe en la lengua original, sin traducción al castellano.

Según Sallqamaywa, el primer **jailli** fue entonado por Manku Qhápaj, cuando éste se puso a rogar a Wiraqucha por la prosperidad de su hijo Sinchi Ruka. Las características del himno son más o menos las mismas que encontramos en los de Molina. Invoca los atributos de la divinidad, busca su presencia en algún sitio del universo, demanda su respuesta y reconoce que al imperio de su voluntad obedecen el sol, la luna y la tierra, de igual manera que la noche, el día claro, el otoño y el invierno, y declara que fue él quien le concedió el poder. Hé aquí un fragmento:

Intiqa, Killaqa,	**El Sol y la Luna,**
P'unchauqa, tutaqa,	**El día y la noche,**
Manan yanqhachu;	**El otoño y la primavera**
Puquyqa, chirauqa	**No son en vano;**

Kamachisqan purin,	Obedecen a un mandato;
Unanchasqaman,	De modo previsto
Tupusqamanmi	Y medido
Chayamun.	Llegan.

Luego Manku Qhápaj se dirige a T'unapa mediante otro jailli, pidiéndole que no le olvide, que le preserve en el Cuzco poderoso y que, a su muerte, se preocupe de sus vasallos y les fortalezca.

Cuando Manku Qhápaj instituye el oficio del sacerdocio, Sallkamaywa pone en sus labios el tercer cántico, el cual posee un hondo sentido místico. Hay que aprender a llamar a la divinidad en el lenguaje más gozoso, ya de día, ya de noche, y esperarla en estado de abstinencia. Y esto será para la ventura venidera, pues nos oirá el Tijsi Qhápaj (poderosa raíz del todo) desde el punto donde estuviere, y tendremos su aprobación.

El cuarto himno es un conjuro del que comúnmente se sirven los Inkas para dialogar con los wak'as (dioses). Se dirigen a ellos en nombre del que gobierna el cielo, la tierra y los mares, del que posee el poder invencible y crea con sólo decir: "Este sea varón, ésta sea mujer". Les preguntan quiénes son, cuáles, y a qué han venido.

El siguiente jailli se canta en Qorikancha, templo del Sol, durante las fiestas con que Inca Ruka celebra el nacimiento de su hijo Yáwar Wáqaj. Contiene conceptos de adoración al Hacedor. No dicen su alabanza los hombres solamente, sino también los ríos, las cascadas y los pájaros.

El último jailli es un conjuro que canta el Inka Wáskar en presencia de más de 40 wak'as. Comienza increpando al súpay, falsa deidad, arrepintiéndose de haberle rendido adoración y ofrecido holocaustos. Dice:

Llulla watiqa,	Tentador Fementido,
Juch'a auqa súpay	Fiero y adverso demonio,
Sh'ikiymanta,	En mis horas de riesgo,
Pallqoymanta,	Y de extravío,
Ch'irmayñaymanta	Y de perversión,
Qanta, Qusqu qhapajpa	A tí, adversario
Aunqankunata	Del Cuzco poderoso,
Much'arqaykíchij	Te rendí adoración
Kallpaysaywan,	Con toda mi entereza,
Kallparikuywan,	Con todas mis energías,
Aspakayñiywan,	En holocaustos y festines,

Runa arpayñiywan,	**Y todo lo sacrifiqué**
Qanta, jillu súa	**Por tí, maestro**
Kunajtaqa.	**De ladrones avaros.**

En el resto del himno el Inka hace votos por que sus hijos y sus nietos se dirijan a los wak'as en iguales términos, ya que a él, siervo de T'unapa Tarapaka y del sabio Wiraqucha, le fué dado execrarlos durante toda la vida.

Otros himnos

Otro autor que recogió la poesía sagrada de los Inkas fue don **Felipe Guamán Poma de Ayala**, indio neto como el anterior y contemporáneo suyo. Su obra **Nueva Corónica y buen gobierno** ya ha tenido bastante difusión y cuenta con numerosos comentaristas. Los **jaillis** que transcribe este autor se cantaban particularmente en tiempos de sequía. Hay uno dirigido a la Madre Luna como una imploración del hombre que ve sus sementeras desfallecientes y su cosecha comprometida por la larga ausencia de la lluvia. El es un ser infeliz que sin el don del cielo no podrá subsistir.

Killa Quya Mama,	**Reina y Madre Luna,**
Yakujsallayki,	**Danos el don de tus aguas**
Unajsallayki,	**Y el amor de tus lluvias.**
Ayauya waqaylli,	**¡Ay, oye nuestra invocación!**
Ayauya pupuylli.	**¡Ay, atiende nuestra congoja!**

Los coleccionistas del siglo XIX, espcialmente Ismael Vásquez y José Armando Méndez, nos ofrecen algunas valiosas joyas que llegaron a ellos de manos de preservadores más antiguos. Es notable un himno marcado con el número LXXIV que copiamos de la colección Méndez. Se halla compuesto en versos tetrasílabos y trisilabos alternados. El poeta ruega al Sol por la salud del Inka moribundo. Tras fervoroso vocativo, pide al dios que no permanezca indiferente al soberano, quien no cesa de llamarle con los ojos y las manos, puesto que

Manan simin	**Ya no tiene**
Kanñachu,	**Palabra,**
T'ipinqañan	**Ya se acaba**
Samayñin.	**Su aliento.**

La insistencia de la imploración es intensa y busca que la omnipotencia del Sol ponga la mano sobre la agonía del monarca, y el poder de su fuego sagrado, y el milagro de su esencia divina. Es menester que el Inka viva, porque lo necesita el Cuzco y porque el im-

perio entero está sollozando ante la inminencia de su muerte. Si se opera el prodigio, habrá fiesta en el Cuzco, se sacrificará un centenar de llamas y la sangre del holocausto llevará al corazón del dios la gratitud de los vasallos. En la estructura del poema hay una sencillez, una espontaneidad difícil de conseguir en nuestros tiempos. Ninguna palabra está de más y todas parecen caer con un susurro semejante al que produce la brisa entre las ramas.

Igual espontaneidad y aun mayor fuerza de síntesis existe en un cántico que desprendemos de "Poesía folklórica quechua", de José M. B. Farfán, quechuista cuzqueño. Es un canto al aliento bienhechor del Sol, que está determinando la final madurez de las sementeras. Hay indicios que auguran abundancia y el corazón del hombre, agradecido de antemano, prorrumpe:

Mast'arímuy wach'iykita,	**Arrójanos la lluvia de tus flechas,**
Kicharímuy ñawiykita,	**Abrenos la puerta de tus ojos,**
Súmaj ráuraj Intillay.	**¡Oh Sol, fuente de lumbre bienhechora**

Un jailli de honda intensidad es **Runakámaj.** Canta al dios invisible de los Inkas en la hora del amanecer. El mundo, al inundarse de luz, se abre en inmensa actitud de bienvenida. El cielo disipa sus nubes; el Sol, rey de las estrellas, extiende su cabellera de oro; el viento junta las ramas de los árboles; los pájaros cantan; perfuman las flores; los peces se ufanan en la entraña del lago; el río brama; la roca se viste de verde; la serpiente, la vicuña y la vizcacha se domestican. Todo esto sucede en el vasto escenario de la naturaleza en homenaje a Wiraqucha. Y el hombre, así como todos los seres y cosas, también rinde adoración a su Padre y Criador. El poema es un panorama diáfano donde cada elemento es una música, un color y un aroma que el fervor humano transforma en plegaria. Hé aquí una estrofa:

Nánaj mayupas	**El río caudaloso**
Rakhu takiywan	**Con su bronco cantar**
Añayñisqanñan	**Va rindiendo alabanza**
Wiraquchata.	**Al Supremo Hacedor.**

b) El jailli heroico y el agrícola

El jailli heroico relataba y loaba las hazañas de los guerreros y las victorias del ejército. Estos cantos eran conocidos con el nombre de **jaich'a** y también con el de **átiy jailli**. Los cronistas, comenzando de Cieza de León, y acabando en Waman Puma, nos llegan ri-

cos en referencias acerca de la profusa poesía con que los quechuas celebraban sus victorias y las hazañas de sus héroes. Por algunos sabemos que un jerarca, inclusive el Inka, debía dejar de existir para que sus proezas pasaron al canto. No era permitido mostrar al pueblo las glorias de un prócer que aun vivía. Acerca de la manera cómo los hechos históricos ingresaban en el jailli, Juan de Betanzos, en el Capítulo XVII de "Suma y narración de los Incas", consigna lo siguiente: "...é ansímismo mandó a estos mayordomos é a cada uno por sí, que luego hiciesen cantares, los cuales cantasen estas mamaconas e yanaconas en los loores de los hechos que cada uno destos Señores en sus días ansí hizo, los cuales cantares ordinariamente todo tiempo que fiestas hubiese cantasen cada servicio de aquellos por su orden y concierto, comenzando primero el tal cantar é historia é loa los de Manco Capac..." Con todo, ni en Betanzos ni en ningún otro autor encontramos una muestra de este género de poesía.

En cambio contamos con trozos que bien pueden calificarse de ejemplares en tratándose del jailli agrícola. Este tipo de poesía constaba de estrofas de diversa estructura seguidas de estribillos peculiares. Se lo cantaba durante la siembra y la cosecha, principalmente. Un coro de labradores entonaba las estrofas y otro de mujeres y niños que ayudaban en la faena respondían con los estribillos. Tenemos una muestra en **Ayau jailli!**, poema encontrado en la colección Méndez. El coro de labradores comienza el canto:

¡Ayau jailli, ayau jailli! **¡Ea el triunfo! ¡Ea el triunfo!**
¡Kayqa tajlla, kayqa suka! **¡He aquí el arado y el surco!**
¡Kayqa maki, kayqa junp'i! **!He aquí el sudor y la mano!**

El coro de mujeres responde:

¡Ajailli, qhari, ajailli! **¡Hurra, varón, hurra!**

Continúa la suerte de diálogo en que los hombres echan de menos a las princesas, a las hermosas, al mismo tiempo que a la semilla para la siembra. El canto de las mujeres, más que una respuesta, parece un estímulo, una ponderación del esfuerzo de los hombres. Estos invocan al Sol y a Wiraqucha en medio de exclamaciones rituales y piden que la simiente llegue al vientre de Pachamama, diosa que vive inmanente en la sustancia de la tierra, allí donde ha de germinar y fructificar. El poema termina con el hallazgo de las princesas, de las hermosas y con el grito de las mujeres, que semejan expresar su reconocimiento al vigor productivo del hombre.

Otro jailli agrario es **Jailliniña**. Los hombres se regocijan de haber acabado la siembra. En su imaginación se acelera el nacimiento de la planta, la cual pronto se coronará de flores y se hinchará de mazorcas. Luego vendrá la cosecha y el Sol lloverá oro y la Luna plata para la frente y el corazón del Inka. Tenemos a continuación un fragmento:

Qharikuna	Los hombres
¡Inti qori paran, Killa qolqe paran!	**!El sol llueve oro Y la luna plata!**
Warmikuna	Las mujeres
¡Ayau jailliniña!	**¡Ea, ya he triunfado!**
Qharikuna	Los hombres
¡Inkáypaj mat'ínpaj, Inkáypaj sunqónpaj!	**¡Para la frente de mi rey, Para su noble corazón!**
Warmikuna	Las mujeres
¡Ayau jailliniña!	**¡Ea, ya he triunfado!**

2.— EL ARAWI

El **arawi**, por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción. Tenía su origen en el verbo **aráwiy**, que significaba versificar. **Aráwij** o **arawíkuj** eran dos formas sustantivales con que se designaba al versificador, esto es al poeta. Con el transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía se circunscribió el significado de la palabra **arawi** a una manera peculiar de poesía amorosa. Esta manera se fisonomizaba por la delicadeza del sentimiento, por el sentimiento puro que debía dominar en el verso en virtud de las limitaciones que sufría la expresión del amor en sus actitudes animadas por la alegría o por el dolor. En ningún momento admitía el **arawi** explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación. Pocas veces abarcaba motivos ajenos al amor. A diferencia del **yaraví** colonial, que sólo reconocía la tristeza como contenido, el **arawi** incaico daba cabida también a la alegría. Por esta razón tomaba diversas denominaciones de acuerdo con el sentimiento que le inspiraba. **Jaray arawi**, era la canción del amor doliente; **sank'ay arawi**, la de la expiación; **kusi arawi, súmaj arawi**, warijsa arawi, las de la legría, la belleza, la gracia, etc.

Cabe aquí recordar la pequeña estrofa que el Inka Garcilaso nos ofrecía como ejemplo de sus afirmaciones acerca de la poesía de los Inkas. Es una estrofa muy citada por los que se ocupan de la civilización quechua y puede ser considerada como un fragmento de **arawi**. Dice así:

"Caylla llapi
Puñunqui
Chaupituta
Samusac".

Esta estrofa, utilizada a veces para demostrar lo nula o embrionaria que habría sido la lírica inkaica, nos muestra sin embargo una manera métrica muy hábil, no conocida en la versificación española, pues combina versos de cuatro y tres sílabas. Una combinación igual hemos visto al ocuparnos de un himno marcado con el número LXXIV, desprendido de la colección Méndez.

Garcilaso traduce la estrofa en esta forma:

"Al cantico
Dormirás
Media noche
Yo vendré".

Es una traducción defectuosa, porque **Qayllallapi** — una sola palabra — quiere decir **en un sitio cercano, fácilmente accesible** y no guarda equivalencia con **cantico** — diminutivo de **canto, extremo**. Este error es explicable si tomamos en cuenta que Garcilaso escribió sus "Comentarios" en edad muy avanzada, 40 años después de haber abandonado el Cuzco, cuando posiblemnte ya no se hallaba en la debida posesión de la lengua materna.

El error de Garcilaso indujo a historiadores y escritores a otros más graves. César Cantú tomó, en su Historia Universal, **cantico** por **cántico** y Luis Alberto Sánchez toma **cantico** por **cantar**.

Un bello ejemplo de **jaray arawi** tenemos en "Nueva Corónica y buen gobierno", de Waman Puma. El amante canta el infortunio de la separación. En versos compuestos sobre medida dispar, el autor ha conseguido una armonía y una sonoridad que otorgan al conjunto un claro sello de esplendidez. El contenido es un encadenamiento de imágenes audaces y vigorosas, ordenadas con un efecto lírico notable:

Sijllallay, chinchirkuma	**Si fueras flor de chinchercoma,**
Kajtiykicha	**Hermosa mía,**
Umallaypi, sunqorurullaypi	**En mi sien y en el vaso de mi corazón**
Apaykachaykiman.	**Te llevaría.**

Tenemos aquí otro **jaray arawi** igualmente intenso. El escritor indio nos cuenta que tan pronto como Atawallpa fue apresado, los españoles empezaron a tratar mal a los indios, cometiendo todo género de daños, robos y excesos. Al ver tanta desventura, la esposa del Inka "tuvo muy gran pena y tristeza en su corazón y lloró y no comió". Al verla sufrir y llorar, el pueblo lloraba también y cantaba arawis hondamente dolorosos. El autor transcribe una canción en que se pinta con tonos sombríos aquella tragedia:

Sajra auqachu, quya,	**¿Qué enemigo maligno, reina,**
Atiwánchij, llasawánchij,	**Nos aniquila y nos sojuzga?**
Ma, qoya, ujlla wañusun.	**No en uno todos, reina, moriremos.**

Hay también en la obra de Waman Puma un **sank'ay arawi** breve y sencillo en el que el poeta cautivo llama en su auxilio al padre cóndor y al hermano halcón. Ellos podrán salvarlo, por lo menos llevar la noticia de su cautiverio a sus padres. Al cóndor le dice:

Yaya kachapúrij,	**Padre mensajero,**
Qillqa ápaj sh'aski,	**Conductor de nuevas,**
Púrij simillayta,	**Haz que lleguen a mi padre**
Sunqollayta	**Y a mi madre**
Apapulláway	**La tristeza errante**
Yayallayman,	**De mi acento**
Mamallayman	**Y la angustia**
Willapulláway.	**De mi corazón.**

Un **warijsa arawi** que encontramos en la misma obra se halla compuesto a base de exclamaciones y en forma dialogada al estilo del **jailli** agrario. Cada verso es un labio de donde brota el júbilo en límpida exultación. Aquí, el amor es un pretexto cubierto por anchas eclosiones de algazara.

¿T'ikayujchu chajrayki?	**¿Hay flores en tu sementera?**
T'ikay tunpalla samúsaj!	**¡Vendré con el pretexto de las flores!**

Dicen los hombres y después una mujer exclama:

¡Ajailli, chaymi palla!	**¡Hurra, sí, ésa es la dama!**
Ajailli, patallanpi!	**¡Hurra, ahí está en el borde!**
¡Ajailli, chaimi ñust'a!	**¡Hurra, sí, ésa es la infanta!**

La compilación de J. M. B. Farfán contiene un **arawi** en que se canta al amor como un simple esparcimiento galante. En él se compara a la mujer con la paloma que, en pos de frescura, suele alborotar el agua del remanso y al mismo tiempo se la considera habitante del corazón. El poeta es hábil para la metáfora, por cuya virtud la joven se transforma ante nuestros ojos en joya inestimable y en rueca en que hila el corazón. Acaba el pequeño poema con esta estrofa que respira alegría y esperanza:

Willka ninawan	**Con el fuego sagrado**
Qhochurikusun,	**Nos regocijaremos**
Waynallanchiswan	**Y con nuestros galanes**
Kusirikusun.	**Tendremos fiesta y alegría.**

Los **arawis** más intensos y bellos que quedan de la era precolombina son sin género de duda aquellos tres que a manera de cantos corales aparecen en el **Ollántay.**

El primero es un poema creado por una sensibilidad y por un talento que sólo puede existir en un gran poeta. Por desventura, su intensidad lírica desaparece casi del todo al pasar por el tamiz de la traducción. Su estructura formal no le asemeja a ningún poema de origen occidental de los siglos pasados. El poeta ha elegido el símbolo de la **tuya**, avecilla inocente a quien acecha la muerte en el mismo maizal que le da alimento. La imagen se muestra, golpea e insta detrás de cada verso, insistente, pertinaz como el propio peligro. Lejos de engendrar monotonía, aquella repetición produce efecto de ensanchamiento, de vigor singular y borra totalmente la idea del autor, a la manera de la mata de flores que no hace pensar en la tierra que la sustenta. Hé aquí un trozo de aquel magnífico poema:

P'isqaqata watúkuy,	**Echa de ver al p'isqaqa,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Sipisqata qhawáriy,	**Ahí le tienes ahorcado,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Sunqollanta tapúkuy,	**Pregunta a su corazón,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Phuruntátaj mask'áriy,	**Trata de hallar su plumaje,**
Tuyallay, tuyallay...	**Tuyita, tuyita mía...**

Si la infeliz come un grano más, morirá irremisiblemente. Ahí está el cadáver del p'isqaqa, otra ave incauta que por un delito parecido tuvo que perecer.

El segundo **arawi** es un símbolo y una síntesis de la tragedia del amor fiel. Se trata de dos palomas enamoradas. Sorprendidas un día por el rigor de la nieve, una de ellas se aleja en su ansia de salvarse. Es la primera vez, en su vida, que se separan. La que se fue, cree que la amada habrá perecido, y la llora amargamente:

Maymí, urpi, chay ñawiyki,	**¿Donde, paloma, están tus ojos,**
Chay qhasqoyki múnay múnay,	**Dónde tu pecho delicado,**
Chay sunqoyki ñujñukúnay,	**Tu corazón que me envolvía en su ternura,**
Chay llanp'u wátuj simiyki.	**Tu voz que tierna me nombraba?**

En efecto, la compañera, buscándola por campos y riscos, ha ido a hundirse en el seno de la muerte. Este poema es de muy alto valor lírico, pero es también el que pierde en mayor proporción su esencia al ser vertido a otro idioma.

El tercer **arawi** es transparente como el cristal de una lágrima y fresco igual que la brisa mañanera; palpita en él un dolor dulce y profundo, asociado a la belleza sin par de Kusi Qóyllur, novia imposible de Ollanta. La música pura de los versos reconstruye los ojos, los labios, el cuello, la juventud recién amanecida de la lejana, de la perdida Kusi Qóyllur. Es ella misma quien se anima en los versos y se marcha luego dejando al amante su imagen como único testimonio de su amor. El la ve, la envuelve en su ternura; pero al final siente que su mano, al contacto de la propia, se convierte en el frío de la escarcha. Tomemos como muestra la última estrofa:

Q'eqe makinri llullu kayninpi	**Sus suaves manos de choclo en cierne**
Kullarinpunin	**Siempre acarician**
Rukanankuna phaskakuyninpi	**Pero sus dedos al deslizarse**
Sh'ullúnkuy kutin.	**Vuélvense escarcha.**

Es éste el más alto entre los tres arawis, un poema ejemplar cuya calidad han tratado de imitar varios poetas bolivianos y peruanos del siglo XIX, sin haber conseguido aproximársele. La garra del contenido es tan aguda y penetra tan hondo, que gusta más mientras más se lo lee. Nos viene con el embrujo de toda gran creación.

La lírica del Inkario nos ofrece todavía en este género un poema semejante en forma y casi también en calidad al tercer **arawi** del **Olláantay**. Esta semejanza dió lugar a toda una confusión que, comenzando en los años iniciales de la República, ha durado hasta

hace poco en muchos de aquellos que no conocían el drama quechua. Todavía en 1940 el coleccionista y musicólogo Teófilo Vargas incorporó el poema al primer tomo de sus "Aires Nacionales de Bolivia" bajo el título de **Olláantay-Yaraví.**

Estos versos fueron traducidos y cantados en los salones aristocráticos de Bolivia durante la primera mitad del siglo XIX, conforme nos relata Nataniel Aguirre en **Juan de la Rosa.**

Súnqoy phatanña waqáyniy junt'a	**Estallar quiere mi seno henchido (de amargo llanto**
Qan urpirayku.	**Por tí, paloma.**
Imasis kasqa, túkuy purispa,	**Cuán doloroso había sido vivir (errante**
Qanmán karúnchay.	**Lejos de tí.**

El poema entero es una queja del amante que padece los martirios de la ausencia. Queja que arranca el amor quebrado por la ley, queja del mitimaku que no volverá a ver los ojos ni las manos de la amada. Palpita en los versos un dolor tan tierno y tan bellamente expresado, que el conjunto constituye una creación que sólo pudo haber sido lograda por un genio poético de altos quilates. Véase esta otra estrofa:

Munákuy jina sínchij sh'ikiqa	**No hay en el mundo mayor (desdicha**
Manan kanmanchu.	**Que el amar mucho.**
Jatun onqoypis unanchayninpaj	**La muerte misma, para su (imperio,**
Manas sh'ikachu.	**No basta entonces.**

3.— EL WAWAKI

Este género, de sabor peculiar, se cantaba en forma dialogada. El amor frívolo, el ingenio aguzado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer le daban vida. Un coro formado de individuos de un sexo iniciaba el canto y era respondido por otro del sexo apuesto. Una modalidad distintiva del **wawaki** radicaba en un estribillo breve que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso. Esta repetición no produce monotonía ni desvirtúa los valores del poema; al contrario, le da un relieve sugestivo, un fondo persistente sobre el cual se destaca la belleza del conjunto.

El **wawaki** se cantaba principalmente en las festividades consagradas a la Luna o durante las épocas en que había que cuidar las

sementeras de la incursión de los animales dañinos. Entonces, al borde de los maizales se reunían los jóvenes de ambos sexos y se esparcían con los cantos de la **qhashwa** y el **wawaki**. Poseemos una muestra que da una idea cabal de lo que él era. Hé aquí unos versos:

Aukikuna	Los príncipes
Killa p'unchaullapi	Sólo a la luz de la luna
¡Ari!	¡Sí!
Wajyapayawanki	Llamarme simulas
¡Ari!	¡Sí!
Qayllaykamujtiyri	Y cuando me acerco
¡Ari!	¡Sí!
Rit'iman tukunki	Te truecas en nieve
¡Ari!	¡Sí!

Ñust'akuna	Las princesas
Wajyapayajtiyri	Y si llamarte simúlo
¡Mana!	¡No!
Sh'askímuy sinchita	Presuroso acude
¡Mana!	¡No!
Rit'i tukujtiyri	Si me trueco en nieve
¡Mana!	¡No!
Jich'ay ninaykita	Echame tu fuego
¡Mana!	¡No!

Otro ejemplo de **wawaki** encontramos en el **Diccionario Quechua-español** de Jorge A. Lira. Aunque este meritorio quechuista y esforzado compilador nos ofrece la composición como un **taki** corriente, el total de las características de ella la presenta como un auténtico **wawaki**. El motivo es el amor y se toma como estribillo la lluvia. El coro de hombres habla de que las montañas y quebradas de su tierra se hallan lejos y no se sabe aún cuándo han de regresar allí. Las mujeres opinan que entre tanto hay que cantar y bailar y conquistar corazones. Pero los hombres echan de ver que pronto tendrán que volver a sus lares. El coro de mujeres canta entonces:

Munaspaqa munakúway	Si amarme quieres, ámame
¡Paras!	¡Lluvia!
Sapallayta, ch'ullallayta	Sólo a mí, sin darme rival
¡Paras!	¡Lluvia!
Waylluspaqa wayllukúway	Si me halagas, halágame
¡Paras!	¡Lluvia!
Ch'ullallayta, sapallayta	Sin darme rival, a mí sola
¡Paras!	¡Lluvia!

Ahora los hombres vislumbran sus montañas y quebradas y es un hecho que pronto deberán partir. Es una bella poesía entre cuya frescura exulta la veleidad juvenil con el amor travieso con que corre el agua clara entre las guijas. Los versos conservan su pureza prístina. El tiempo ha logrado apenas incrustar entre ellos un vocablo ajeno al **runasimi.**

4.— EL TAKI

El **taki**, estilo de verso cantado, era seguramente el que de mayor amplitud temática gozaba. Forma sustantival del verbo **tákiy** — cantar — podía expresar cualquier emoción o cualquier sentimiento, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza. Cristóbal de Molina, en sus "Fábulas y ritos de los Incas", menciona títulos de **takis**, como **Chapaywanllu**, Yawira, **Wari**, **Qoyu** y otros cuyos versos se cantaban en las fiestas del Cuzco. Otros títulos anota Sallqamaywa. Podemos considerar como **taki** la sexta canción de las que este autor nos transmite. Es un **taki** entonado por Sh'uchi Qhápaj, kuraka de Jatunqolla, en las bodas del Inka Wiraqucha. El canto se dirige al monarca y lleva cierto significado de audacia, acaso de altanería, aunque en seguida parece encubrirse todo bajo un velo de devoción, pues el jerarca le dice al Inka: "Tú eres adorador de Wiraqucha, preceptor del mundo, en tanto que yo soy adorador del Sol".

Tenemos en la antología de José M. B. Farfán una magnífica muestra que lleva el título de **Ñúst'aj takin** (Canción de la infanta). Hé aquí una estrofa:

Ama sinchita waqaychu	**No llores mucho en el páramo**
Purunllapi	**Que recorres**
Sunqo nanayta takispa	**Cantando la triste endecha**
Sapaykipi.	**De tu soledad.**
Phánchij rirpu uyaykita	**Te llevas lejos el espejo**
Karunchankin	**De tu rostro**
Asiyninta uyarispa	**Para hacerme sufrir oyendo**
Llakinalláypaj.	**El eco de su risa.**

5.— EL HUAYÑU

El **wayñu** era la expresión lírica más completa del indio quechua por lo mismo de que se realizaba en las tres formas artísticas más expansivas con que cuenta el hombre: música, poesía y danza. La música del wayñu era menos subjetiva que la del arawi. Era una

interpretación de la naturaleza circundante. Captaba tanto la placidez de la llanura como la majestad de las cumbres, tanto el murmullo del manantial como el remolino del viento, tanto el colorido del día como las sombras de la noche. El todo era una palpitación telúrica que se sentía flotar en el aliento del hombre. La danza tenía carácter colectivo, pues la ejecutaban muchas parejas al mismo tiempo. Hombre y mujer, frente a frente, unidos por las manos se entregaban a la corriente de la música. Encima de todo, la poesía deshojaba la emoción de sus versos.

En la compilación de Farfán encontramos un bellísimo ejemplo de wayñu. Su ternura y su sabor a miel nueva, junto con el sentido parsimonioso de su forma, hacen de él un conjunto lírico difícil de ser superado. Como toda la poesía quechua precolombina, su calidad se levanta en la fuerza de la metáfora y en la virtud de la imagen. En realidad el **arawiku** se reduce a mostrarnos a su modo seres y cosas de la naturaleza; nosotros nos encargamos de ir labrando la incomparable hermosura de la mujer que inspira el poema. El infinito amor que circula en él como la sangre en las venas, fluye por sí solo en la música de las imágenes, en el embrujo de los versos, sin que haya una frase deliberada para expresarlo. Hé aquí un fragmento:

Phullu llijllayki	**Manto tejido**
T'ika allwisqa,	**De flores llevas;**
Qori q'aytuwan	**Su trama fue hecha**
Súmaj minisqa;	**De hilos de oro;**
Munakuyniywan	**Sus finos flecos se hallan atados**
Sh'ichin khipusqa,	**Con mi ternura**
Ñawiy rik'iwan	**Y con el ansia de mis pupilas**
Mat'i awasqa.	**Asegurados.**

6.— LA QHASHWA

Era el canto y la danza de la alegría. Buscaba motivos con modalidades festivas. Jóvenes de ambos sexos, reunidos en las fiestas o por las noches junto a las sementeras, danzaban en rueda y cantaban los versos de la **qhashwa** al son de la quena, el **wánkar** — tambor — y la **antara** — zampoña. — Una muestra sabrosísima nos ofrece Waman Puma. Hé aquí una estrofa:

¡!Sáukay patapi!	**En la llanura del regocijo,**
¡Kusi patapi!	**En la llanura de la ventura**
Qhápaj Inkawan	**Con el Inka poderoso**
Kamaykusqayki.	**Te he de hacer encontrar.**

¿Imaymi qhápaj	**¿Dónde está el potente jefe,**
Apu wamanchawa,	**El del linaje del halcón,**
Pumachawa,	**El del linaje del puma,**
Yaru willka?	**Nieto de grandes?**

Algunos fragmentos de **qhashwa** se encuentran todavía dispersos entre la poesía popular de hoy. Tienen interés, porque inclusive perpetúan el significado del vocablo, estas estrofas que se oye cantar en días de carnaval en los valles de Cochabamba:

Killa pura kajtin	**Porque es plenilunio**
Saukata mask'ani.	**Busco regocijo;**
Saukari ñust'aypa	**Pero él está oculto**
Sunqonpi pakasqa.	**En el corazón de mi infanta.**
Ñust'ay anyapuwan	**Pero mi infanta me rechaza**
Warma kanki ñispa.	**Por que soy muy joven,**
Mámay kachamuwan	**Y es mi propia madre**
Qhashwakámuy ñispa.	**Quien me manda a esparcirme.**

7.— EL ARANWAY

El **aranway** era un género de poesía humorística que a veces se presentaba con modalidades de fábula, aunque era ajeno a la moraleja. Era recitado en el **aranwa** (teatro), en las faenas de la cosecha, entre los soldados en campaña o entre los súbditos que se ocupaban de las obras públicas. Sabido es que las obras públicas, al igual que las labores agrícolas, eran ejecutadas en un ambiente cargado de música y poesía. El **aránway** aprovechaba la anécdota y la fragilidad humana y también algunas peculiaridades que distinguen a los animales. Aparte del hombre, actuaban en esta poesía el zorro, el jaguar, el oso, la vicuña, el mono, la perdiz, etc. El zorro constituía un personaje típico del **aránway**; pero, contrariamente a lo que sucedía en la literatura de la antigua Europa, desempeñaba un papel nada airoso, pues era objeto de las burlas más refinadas. La ingenuidad, el equívoco y el absurdo eran las características de la personalidad del zorro. Conocemos una fábula breve en que son protagonistas el zorro y el pato; otra, en que actúan el zorro y la perdiz. Otra, en fin, en que intervienen el zorro y el mono. En ésta, el zorro decide comerse al mono, el cual, viendo el peligro grita que detrás viene el tigre; el zorro se asusta y entre tanto el mono ha desaparecido. El zorro se lanza en persecución de su presunta víctima y cuando la encuentra, ella está apoyada contra una pared.

Perqa ñat'uwasun,	**Nos ha de aplastar el muro**
Iskayñínchij wañusun;	**Y moriremos los dos.**
Kurkuman rináypaj	**A fin de que yo vaya por una viga**
Q'emiríkuy kayman.	**Ponte tú en mi lugar.**

Ha sido objeto de una nueva burla. Parte nuevamente en busca de la presa, dando al cabo con ella. El mono se defiende con un nuevo engaño; pero el zorro no ceja, hasta que finalmente el otro simula cavar una fosa para enterrarse mientras pase la lluvia de fuego que anuncia el águila, y que no tardará en caer. Atemorizado el zorro insinúa a su presa que le prefiera la fosa y lo entierre sin pérdida de tiempo. El mono se apresura a complacer a su perseguidor y de esa manera se salva definitivamente.

8.— EL WANKA

El **wanka,** como el aránway con la fábula, tenía alguna afinidad con la elegía europea. Como ésta, se encargaba de lamentar la desaparición de los seres queridos o de los personajes ilustres, exaltando al mismo tiempo sus virtudes. Al igual que el **aránway,** era recitado en el **aranwa.** Ejemplo de **wanka** tenemos en uno desprendido de la colección Vásquez. Es un lamento que resuena en una profundidad colmada de desesperanza. La imagen aparece aquí, como en toda la lírica del Inkario, en función de elemento básico de la composición. El muerto era un árbol corpulento de generosa sombra, era el camino de la vida, la cascada que solía arrullar con la dulzura de su canto.

Rijraykipi súnqoy	**En tu ramaje anidó**
Q'esacharqan,	**Mi corazón,**
Llanthuykipi sáukay	**Mi regocijo a tu sombra**
T'ikarqan.	**Floreció.**

Pero ahora se aleja solo, con los ojos y los labios cerrados, para siempre. El ser que queda no sabe qué árbol podrá en lo sucesivo otorgarle su sombra, ni qué cascada le dará su canto. El pequeño poema termina con esta estrofa que pinta lo inmensa y dolorosa que será la soledad del que aún vive:

¿Imaynata sápay	**¿Cómo he de poder quedarme**
Qhepakúsaj?	**Tan solo?**
Túkuy pacha kanqa	**El mundo será un desierto**
Ñuqápaj ch'úsaj.	**Para mí.**

Un poema paradigmático en este género es una elegía compuesta a la muerte del Inka Atawallpa, aunque J. M. B. Farfán presume que puede tratarse de un fragmento de drama. Juzgamos que este poema debe ser considerado dentro del ciclo preshispánico, por razón de que conserva todas las características de la poesía tawantinsuyana, pues no existe en él asomo alguno de influencia española. Es un lamento que brota desde las entrañas de la tierra y se expande en la atmósfera oscureciendo el día y estrujando de dolor seres y cosas. Comienza así:

¿Ima k'uichin kay yana k'uichi	**¿Qué iris nefando es este negro**
Sayarimun?	**Iris que se alza?**
Qósqoj auqánpaj millay wach'i	**Horrenda flecha el enemigo**
Illarimun.	**Del Cuzco blande.**
¡Túkuy imapi sajra chijchi	**Granizada siniestra por doquiera**
T'akakamun!	**Se desparrama!**

Continúa pintando en versos de admirable contextura los horrores de la catástrofe. El corázón había presentido al abejorro de las desgracias irreparables. Ahora el sol se ennegrece de un modo misterioso y desciende a amortajar el cadáver del Inka. La tierra entera se ha cubierto de niebla y la Luna está enferma de angustia, mientras las peñas se derrumban y el río grita vencido por el dolor.

Yáwar wiqe qhechu-qhechu	**Lágrimas de sangre arrancadas**
Kusinmanta,	**De la ventura ida,**
Rírpuy phajcha wiqellanwan	**En vuestro espejo retratad**
Ayallanta.	**Su cadáver.**

Esas lágrimas no sólo copian el cadáver, sino que con su caudal de ternura bañan el regazo de aquel que poseía muchas manos para la dádiva y cuyo corazón era un ramaje que albergaba generosamente a los vasallos. Un dolor mortal pesa sobre la reina, las infantas se enlutan como viudas y los súbditos desfilan silenciosos hacia la última morada del Inka. El poema termina con esta estrofa:

Ñujñu wách'ij ñawillaykita	**Descúbreme tus ojos que herir (saben**
Kicharímuy,	**Como flecha magnánima,**
Ancha qókuj makillaykita	**Extiéndeme tus manos que (conceden**
Mast'arímuy,	**Más de lo que uno pide**
Chay samiwan kallpanchasqata	**Y confortado con esa ventura**
Rípuy níway.	**Dime que me retire.**

Juan León Mera, escritor ecuatoriano del siglo XIX, incluyó en su obra "Antología ecuatoriana" publicada en 1892, aparte de un número apreciable de cantares quechuas, un wanka intitulado "Atawallpa wáñuy", compuesto en 1534 según sostienen algunos autores. Mera nos informa que el poema es atribuído a un cacique de Alangasí, comarca vecina de la ciudad de Quito. Neptalí Zúñiga, autor de **Atawallpa o la tragedia de Amerindia**, al transcribir el **wanka** afirma que lo compuso "el curaca de Tumbaco, de las inmediaciones de la ciudad de los shiris" (Quito).

La elegía contiene un dolor profundo que fluye como lágrima viva. Consta de versos de cinco sílabas y comienza con el funesto presagio del buho, que llora en el alto ramaje del **pakay**. Los **wiraqochas** invaden el país pidiendo oro, apresan al monarca y, con astucia de zorro y fiereza de puma, le dan muerte. Luego el día se entenebrece y cae una tempestad de granizo y de rayos. En vista de la catástrofe muchos sabios y muchos súbditos se entierran vivos. El poeta no se resigna a soportar la presencia de gentes extrañas en su tierra e invita a los suyos a congregarse en la llanura de la tragedia para llorar la desgracia nacional. El poema termina con esta estrofa:

¡Kayta yuyaspa	**¡Pienso en todo esto**
Mana wañuni!	**Y aún no muero!**
¡Shunqu llujsispa	**¡Mi corazón ya está fuera del (pecho**
Kausarikuni!	**Y vivo todavía!**

III

EL TEATRO

1.— EL TEATRO ENTRE LOS INKAS

La bibliografía colonial nos proporciona datos incompletos acerca del teatro inkaico. Sarmiento de Gamboa, en su "Historia de los Incas" acabada de escribir en 1572, se refiere incidentalmente a "representaciones de la vida de cada inga" que mandó hacer Pachakútej y a los sacrificios con que honró "cada cuerpo de inga al cabo de la representación de sus hechos y vida". Martín de Morúa habla, aunque muy de paso, del teatro de los quechuas; en "Los Orígenes de los Incas", obra compuesta hacia 1590, dice a la letra: "...mas cuando alguna vez se juntaban en sus teatros era para oír las memorias de sus antepasados". El "Jesuita Anónimo"

como se ha dado en llamar al autor de la admirable "Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú", escrita entre los años 1615 y 1621 según opinión de Marcos Jiménez de la Espada y atribuída por algunos investigadores al padre Blas Vera, alude en tono más concreto a "grandes representaciones de batallas, de comedias, tragedias, y otras semejantes" que el pueblo espectaba los días en que los Inkas celebraban sus victorias. El indio Pachakuti Yamki Sallkamaywa va un poco más lejos, pues llega a proporcionarnos en su "Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú" algunos nombres de conjuntos de actores especializados en determinadas clases de espectáculos: **añaysauka, ayach'uku, llamallama, jañamsi.** En la primera edición de esta obra tomamos dichos nombres como títulos de comedias, sensible error que fue cumplidamente explicado y subsanado en nuestra "Cultura de los Inkas".

Waman Puma confirma plenamente a Sallkamaywa y aparte de los que éste menciona anota nuevos conjuntos de comediantes: **saukarímaj, millmarinri, pukisqulla, chuñiri, etc,** Asimismo refiere que cada grupo contaba con un número considerable de artistas.

Cabello Valboa consigna datos muy importantes acerca del teatro inkaico en su "Miscelánea Antártica"; al ocuparse de las conquistas de Wayna Qhápaj Inka en territorio ecuatoriano escribe: "Con gran aplauso y solemnidad fue en Tumibamba recibido el victorioso Guaina Capac y con invenciones no vistas se comenzó a celebrar su triumpho representando tan al natural quanto el arte permite, la guerra y recuentros que se avían tenido con los rebeldes Caranguis". Los dramaturgos del séquito real habían reproducido prestamente én piezas teatrales los episodios más salientes de la campaña contra el pueblo insurrecto.

El Inca Garcilaso de la Vega aporta algunas luces sobre la materia y nos informa que los **amautas**, que eran los filósofos del imperio, ejercían también la dramática. Según él eran conocidas la tragedia y la comedia. La primera ofrecía "las hazañas y grandezas de los Reyes pasados y de otros heroicos varones". La comedia abarcaba asuntos "de agricultura, de hazienda, de cosas caseras y familiares". No tenían cabida temas reñidos con la honestidad y las sanas costumbres y los actores más hábiles recibían galardones de mucha estima. No menciona ningún título ni esboza ningún argumento.

Resultan más importantes los datos que contiene la "Historia de la Villa Imperial de Potosí", de Nicolás de Martínez Arzans y Vela. Allí encontramos que en unas fiestas celebradas hacia 1555 en la Villa Imperial fueron exhibidas ocho piezas teatrales. Aunque el au-

tor no es demasiado prolijo en algunos puntos, resume los argumentos de cuatro de dichas piezas en esta forma: "...las cuatro primeras representaron con general aplauso de los nobles indios. Fue la una el origen de los Monarcas Ingas del Perú, en que muy a lo vivo se representó el modo y manera con que los Señores y Sabios del Cuzco introdujeron al felicísimo Manco Capac primero a la Regia Silla, cómo fue recibido por Inga (que es lo mismo que grande y poderoso Monarca), las diez provincias que con las armas sujetó a su dominio y la gran fiesta que hizo al Sol en agradecimiento de sus victorias. La segunda fue los triunfos de Guaina Capac, undécimo Inga del Perú: los cuales consiguió de las tres naciones, Changas, Chunchus, Montañeses, y del Señor de los Collas, a quien una piedra despedida del brazo poderoso de este Monarca por la violencia de una honda, metida por las sienes, le quitó la corona, el Reino y la vida; batalla que se dió de poder a poder en los campos de Jatun Colla, estando el Inga Guaina Capac encima de unas andas de oro fino, desde las cuales hizo el tiro. Fué la tercera las tragedias de Cusi Guáscar, duodécimo Inga del Perú: representóse en ella las fiestas de su coronación: la gran cadena de oro que en su tiempo se acabó de obrar, y de quien tomó este Monarca el nombre; porque Cusi Guáscar es lo mismo en Castellano que Soga del Contento; el levantamiento de Atahuallpa, hermano suyo, aunque bastardo; la memorable batalla que estos dos hermanos se dieron en Quipaypan, en la cual, y de ambas partes, murieron ciento y cincuenta mil hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusi Guáscar le hicieron; tiranías que el usurpador hizo en el Cuzco, quitando la vida a cuarenta y tres hermanos que allí tenía, y muerte lastimosa que hizo dar a Cusi Guáscar en su prisión. La cuarta fue la Ruina del Imperio Ingal: representóse en ella la entrada de los Españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahuallpa, terciodécimo Inga desta Monarquía; los presagios y admirables señales que en el Cielo y Aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástima que ejecutaron los Españoles en los Indios, la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Caxamarca". Las cuatro obras se hallaban compuestas en quechua y fueron llevadas a la escena por actores indios. Las dos primeras databan seguramente de tiempos anteriores a la llegada de los españoles, y las otras dos, de los primeros años del coloniaje. De las cuatro comedias restantes enunciadas al principio, no tenemos ninguna referencia. El autor deja aquí una sensible laguna.

Pero ya antes que Martínez Arzans y Vela otros habíanse referido a las cuatro primeras piezas. En efecto, el propio escritor potosino, al aludir a lo valioso de las decoraciones, carácter de los trajes y originalidad de los argumentos, nos informa extrañado que Pe-

dro Méndez y Bartolomé de Dueñas las tomaron como simples "Representaciones", siendo así que se trataba de "comedias muy especiales y famosas". Empero las crónicas de Méndez y Dueñas son en la actualidad desconocidas.

La importancia de los datos que nos proporciona el cronista potosino reside ante todo en que ellos, unidos a las referencias de los otros autores, nos permiten sacar la conclusión de que a la llegada de los españoles el pueblo quechua era dueño de toda una tradición dramática. Esta conclusión se impone si consideramos que en el primer tercio del siglo XVI España no contaba todavía con un teatro propiamente dicho. Así nos lo dicen los más juiciosos historiadores de la literatura de aquel país. Los árabes no dejaron ninguna herencia en el género, el cual era desconocido para ellos. Bajo las férreas prohibiciones de la Iglesia la cultura nacional se había apartado totalmente de la frecuentación bienhechora de las fuentes grecolatinas. Si bien algunos aficionados se entretenían traduciendo a los clásicos griegos y latinos — Leandro Fernández de Moratín menciona entre otras las versiones de Sófocles y Plauto — sus obras no lograron ser jamás representadas ni ejercieron ninguna influencia en el ambiente literario. No se acomodaban a las exigencias de la censura eclesiástica ni al gusto del público, poseído por la desbordada fantasía de los libros de caballería. Aun más tarde — año de 1555, — cuando el pueblo potosino espectaba cuatro piezas quechuas de belleza indudable, en España iba ensayando Lope de Rueda sus pasos y comedias, en los cuales comenzaba a plasmarse recién la fisonomía del verdadero teatro español.

Dados tales antecedentes, no es aventurado deducir que España, no contando con un teatro propiamente dicho, no podía haber mandado en aquella época dramaturgos a sus colonias. Guillermo Lohmann Villena, investigador peruano y autor de "El arte dramático en Lima durante el Virreynato", no encontrando nada concreto que decirnos, limitase a conjeturar despreocupadamente que el preceptor de latín Florestán de Lasarte debió haber compuesto piezas teatrales hacia el año 1557. Testimonios que dicho autor llega a reunir nos ofrecen, cuando más, vagas referencias acerca de algunas representaciones de carácter netamente religioso — escenas de la pasión de Cristo — que por aquel tiempo se hacían en los templos limeños. Según el mismo investigador, la primera exhibición de autos sacramentales de que existen noticias verídicas, sucedió en Lima, durante las fiestas del Corpus Cristi en 1563, ocho años después de las representaciones de que nos habla Martínez Arzans y Vela.

Por otra parte, a mediados del siglo XVI los conquistadores, enredados hasta entonces en una serie de sangrientas luchas civiles, no se hallaban todavía en posesión del idioma del pueblo sometido. Así nos lo dice el "Jesuita Anónimo", en su "Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú" al aludir a los errores contenidos en "De los errores y supersticiones de los indios" de Polo de Ondegardo. A este respecto dice textualmente: "...y como Polo hizo la averiguación en el Cuzco, siendo juez el año 1554, cuando ni aun la lengua apenas se sabía, y no había intérpretes, ni había lugar para saber de raíz las antiguallas, no pudo dejar de escribir muchas cosas al revés de lo que ello pasaba..." De donde se desprende que aun en el supuesto de que hubiese venido algún dramaturgo peninsular, él no habría estado, para 1555, en condiciones de haber aprendido el idioma y logrado cuatro comedias "muy especiales y famosas". No hay que olvidar que el primer vocabulario quechua-español y la primera Gramática quechua aparecieron en 1560. El autor, Fr. Domingo de Santo Tomás, tardó diez años en la elaboración de ambas obras.

Tampoco es dable presumir que aquellas piezas hubieran podido ser compuestas por mestizos nacidos en los primeros tiempos de la conquista, pues apenas venían transcurridos 22 años desde la muerte de Atawallpa.

En consecuencia, sólo resta un camino y es el que nos lleva a colegir que tuvieron que ser indios los autores de las cuatro comedias. Y si su exhibición se realizó con el "general aplauso de los nobles indios" como afirma el autor de la "Historia de la Villa Imperial", esos aplausos debieron haber sido prodigados ante todo a la calidad y a la belleza de su contenido, cualidades que sin duda eran fruto de una cultura dramática alcanzada al través de largos períodos de esfuerzo y de experiencia.

Los españoles encontraron tan hondamente arraigada la tradición teatral en el Perú, que en la imposibilidad de extinguir la afición del pueblo a este género de espectáculos, en los cuales eran reproducidas la vida y hazañas de los Incas y consigo la grandeza del imperio tawantinsuyano, optaron por sustituir las piezas antiguas con autos sacramentales; naturalmente en éstos los motivos religiosos se desarrollaban con protagonistas indígenas y con la inevitable intervención del demonio y de los santos. Podemos citar como ejemplos "Uska Páuqar" y "El pobre más rico". Empero el pueblo no se resignó a olvidar las obras que le hablaban de su pasado. Algunas de ellas continuaron representándose en las fiestas patronales. Diversos documentos que se conservan en los archivos de Bolivia y el Perú nos traen esta evidencia. En tal sentido es elocuente la sen-

tencia pronunciada en 1781 por el Visitador General José Antonio de Areche contra el glorioso caudillo José Gabriel Túpaj Amaru. En ella hay un punto en que se declara terminantemente prohibida "la representación de comedias, como también otras festividades que los indios celebran en memoria de sus Incas". Pero aquella prohibición perdió a poco su vigencia, pues los Incas y la grandeza de su imperio continuaron matizando la solemnidad de las fiestas patronales. Todavía en los tiempos que corren hay ciudades y aldeas bolivianas y peruanas donde conjuntos de aficionados indígenas continúan representando autos sacramentales y obras que versan sobre el pasado de nuestro pueblo.

Las referencias que nos ofrecen los autores citados en este capítulo y otros elementos de juicio hallados en diversas fuentes nos dan la evidencia de que los Incas conocieron en su teatro dos géneros perfectamente diferenciados: el **wanka** y el **aránway**. El primero era de carácter eminentemente histórico y se encargaba de rememorar la vida y hazañas de los monarcas y de los grandes adalides del imperio. En este punto es preciso poner de relieve que el protagonista debía ser un personaje que en la vida real había dejado de existir. No se permitía. por ley o por costumbre, llevar a escena hechos de personajes que aun vivían. El género **aránway** disponía de una temática más amplia, pues podía abordar cualesquier episodios relacionados con la vida ordinaria.

La falta de equivalentes exactos en castellano dió margen para que Garcilaso y otros autores se refiriesen al **wanka** y al **aránway** como si fueran llanamente idénticos a la tragedia y la comedia europeas. Pero la única semejanza que hay entre el **wanka** y la tragedia es que ambos actúan con personajes ilustres. En el **wanka** no concurren el acento trágico ni el desenlace funesto, imprescindibles en la tragedia. El **wanka** es una página de historia antes que exposición de grandes infortunios. El **aránway** era más aproximado a la comedia y se diferenciaba de ésta sólo en la admisión de la música y el canto. Música y canto, elementos ajenos a la comedia, gozaban de enorme prestigio no sólo en el **aránway**, sino asimismo en el **wanka**.

El espectáculo, para el pueblo, se desarrollaba por lo común en un espacio abierto denominado **aranwa**, en cuya parte céntrica se construía el **mallki**, que era un pequeño bosque artificial a manera de escenario. Los actores aparecían reunidos a un extremo del **mallki** y allí permanecían hasta el final. El diálogo se efectuaba al centro del escenario, adonde se dirigían solamente aquellos a quienes tocaba intervenir en la acción. El público asistía agrupado en círculo alrededor de los actores, a cierta distancia del **mallki**.

Algunos géneros teatrales sólo podían representarse en el palacio imperial.

2.— APU OLLANTAY

a) LA BIBLIOGRAFIA DE LA OBRA

El **Apu Ollantay** es un testimonio que ha llegado hasta nosotros como una confirmación de las referencias que encontramos en los cronistas primitivos acerca de la existencia del teatro entre los Inkas. Se trata de un drama cuyo tema se basa en un hecho histórico. Su origen ha promovido comentarios y apasionadas discusiones desde hace más de una centuria. Copias manuscritas de él fueron descubiertas en poder de algunos aficionados y una sumamente antigua en el convento de Santo Domingo del Cuzco.

La existencia del **Apu Ollántay** fue revelada por primera vez en 1837 por el "Museo erudito", periódico político, histórico y literario que publicaba en la ciudad del Cuzco el abogado José Palacios. En tres números consecutivos el periódico insertó un relato intitulado "Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos Jenerales del tiempo de los Incas". No se consignaba el nombre del autor, pero de él se decía que era un cuzqueño "prolijo en indagar las antigüedades de su país". Se añadía que el trabajo se basaba en una pieza teatral compuesta por el cura Antonio Valdez y en una tradición inmemorial narrada por el kuraka Juan Wallpa y otros. Al aludir al drama se hacía constar que el autor del relato conoció el manuscrito de la obra en manos de Narciso Cuentas, sobrino del sacerdote.

Antes de que se publicase el drama entero, Mariano Eduardo de Rivero, director del Museo Nacional de Lima, y Juan Diego de Tschudi, quechuista alemán, incluyeron dos importantes fragmentos de él en su libro "Antigüedades peruanas", aparecido en Viena, en 1851. El texto quechua de los fragmentos iba acompañado de una traducción al castellano. Sin aludir a la fuente de que se habían servido, lo autores decían que en algunas bibliotecas particulares del Cuzco se conservaban códices del drama que provenían de los siglos XVI y XVII. Creemos de interés agregar que el libro fue traducido cuatro veces al inglés y una al francés entre 1853 y 1859.

El texto completo del **Ollántay** fue publicado por primera vez en la segunda parte de **"Die Kechua-Sprache"**, de J. J. von Tschudi, en Viena, 1853. Según nos informa en el prólogo de la obra, el autor

reprodujo una copia que le entregó un pintor alemán de apellido Rugendas; la copia fue hecha por un monje en el Cuzco y el manuscrito original era un códice sumamente antiguo que se conservaba en el convento de Santo Domingo de aquella ciudad. Acerca del códice, el quechuista tudesco nos informa llanamente que se hallaba en mal estado y era en partes apenas legible. Clements R. Markham es más explícito y en "Los Incas del Perú" nos refiere que él conoció el documento en 1853 y añade que se hallaba "casi ilegible por la humedad". Paul Rivet, en la introducción de su "Bibliographie des langues aymará et kichua", nos informa que aquel valioso tesoro había desaparecido hacia mediados del siglo XIX, habiendo sido recuperado en 1940. Los monjes dominicanos, en un viaje que hicimos al Cuzco en 1951, nos dieron algunos pormenores de los que rodearon a la desaparición y al recobro. La pérdida se había producido en un período de crisis de la orden, a la muerte del prior de ese entonces, que era el único morador del claustro. Según ellos, el códice fue reencontrado en poder de una familia cuzqueña — Farfán Reinaga — unida al prior aquel con lazos de parentesco. Pero nos fue dado examinar el preciado manuscrito en unión del quechuista alemán Hermann Trimborn y no pudimos encontrar en él las características anotadas por Tschudi y Markham. Hallábase en perfecto estado de conservación; la escritura era clara, uniforme y ordenada, distribuída a dos columnas por página; el papel tenía las dimensiones que dentro de la colonia se usaban para los actos notáriales; la tinta era amarillenta, pero fuerte. En la última página, debajo de una pequeña y complicada rúbrica con que se cerraba el manuscrito, se leía esta nota: "Autor Antonio Valdez, cura de Yanaoca", puesta con letra y tinta a simple vista distintas y muy recientes con relación a la escritura del texto.

Teniendo en cuenta las particularidades que presentaba el códice extraviado y las que se observan en el manuscrito que poseen hoy los dominicanos del Cuzco, se impone la conclusión de que el primero desapareció de modo definitivo y que el actual, también sumamente antiguo, es un manuscrito del todo diferente.

El examen del códice actual nos conduce a descubrir en él una nueva e importante característica: la elaboración de la copia corresponde a una mano indígena, mal conocedora de los secretos del castellano. En este idioma están puestos, como en todos los manuscritos conocidos, el título y los juegos de escena, y nuestro copista se comporta en este punto como no puede hacerlo de otro modo un indio. Comenzando por el título, escribe: **Comedea trageca de Ollantay entitulo** (sic.) **Los rigores de un Padre y generocidad de un Rey.** En el curso de la obra pone **mayes, loto, destante, besten, bisa**, etc., en lugar de **maíz, luto, distante, visten, besa.**

Von Tschudi volvió más tarde sobre el Ollántay, publicando en 1875 ,siempre en Viena, una buena edición crítica bajo el título de "Ollanta. Ein altperuanisches Drama aus der Kechuas-prache", reimpresa en 1876. En su edición crítica el peruanista alemán utilizó, aparte de la copia Rugendas, un texto empleado por Clements R. Markham, otro de Fernández Nodal y, ante todo, un códice que le fue obsequiado por el comerciante Harmsen, de Arequipa, en 1858. Deplorablemente este manuscrito presentaba graves averías y mutilaciones. Conforme anota Paul Rivet, apenas se contaban en él 466 versos completos y 172 truncos. Empero la última página, que por fortuna no estaba dañada, traía esta fecha: "Na Sa de la Paz oi 18 de junio de 1735". Al costado derecho y en la misma línea que la fecha se leía el nombre de Miguel Ortiz, estampado probablemente por la misma mano que elaboró la copia, aunque los especialistas muestran reservas sobre la identidad de la letra. Este documento es conocido entre los quechuistas como el "manuscrito boliviano".

El texto del Ollántay publicado por von Tschudi en su edición de 1875 fue traducido al alemán, en verso, por Albrecht Graf Wickenburg y editado en 1876 en Viena.

La primera presentación completa de la obra al público castellano correspondió al quechuista peruano José Sebastián Barranca, quien publicó en Lima, 1868, una traducción en prosa basándose en el texto dominicano de von Tschudi.

La traducción de Barranca fue puesta en verso castellano, con sensibles deformaciones, por Constantino Carrasco y editada en 1876, en Lima, con prólogo de Ricardo Palma. Carrasco volvió a publicar su trabajo, dos años más tarde, junto con otros, en "Trabajos poéticos", que llevaba un nuevo prólogo intitulado "Juicio crítico", de Ricardo Palma.

El Ollántay apasionó también a peruanistas ingleses como sir Clements R. Markham. Este autor, que había hecho en 1853 un importante viaje de estudio al Perú, publicó en Londres, 1871, su "Ollanta. An ancient ynca drama", con el texto quechua y su correspondiente traducción al inglés. Sir Markham se sirvió de un manuscrito que en 1853 encontró en poder de Pablo Policarpo Justiniani, párroco de Laris. Tratábase de una copia sacada en 1780 por Justo Pastor Justiniani, padre del sacerdote, de un manuscrito perteneciente al cura Antonio Valdez. El quechuista inglés descubrió el mismo año de 1853 otro manuscrito del Ollántay en poder del doctor Rosas, párroco de Chincheros. Nos informa que comparó este documento con el de Justiniani, sin haber encontrado diferencias dignas de

mención entre ellos. La copia Justiniani fue obtenida más tarde por Gabino Pacheco Zegarra y obsequiada a Fr. José Gregorio Castro, obispo del Cuzco, en 1905. El prelado, a su vez, la donó al Archivo Nacional de Lima con una dedicatoria que no lleva fecha. En cuanto al manuscrito Valdez, Markham nos dice en "Los Incas del Perú" que él se conservaba todavía en 1853 en manos de Narciso Cuentas. Luego, la bibliografía del Olllántay no nos ofrece ninguna otra referencia acerca del precioso documento. En realidad ninguno de los investigadores que se han ocupado de la materia ha podido afirmar que lo conoció. El propio Markham, que fue el que más cerca de él estuvo, guarda silencio al respecto.

José Fernández Nodal, estudioso peruano, incluyó el texto del drama, extrañamente deformado y sin traducción al castellano, en su obra "Elementos de Gramática Quichua", publicada en Londres, sin año de edición, el cual es fijado por los especialistas en 1873. El mismo año, según presume Paul Rivet, el autor dió a publicidad "Los vínculos de Ollanta y Cusi Kcuyllur. Drama en quichua". Era una reproducción del texto utilizado en la Gramática, pero se acompañaba de la respectiva traducción al castellano.

Gabino Pacheco Zegarra, ilustre quechuista cuzqueño, publicó en París, 1878, el texto quechua del Olllántay junto con una traducción al francés. La obra, intitulada "Ollantai — drame en vers quechuas du temps des Incas", llevaba una introducción, un análisis del drama y un apéndice sumamente extenso. En el apéndice se transcribe y traduce al francés el relato aparecido en 1837 en el "Museo erudito" del Cuzco. Pacheco Zegarra utilizó en su trabajo un códice que él mismo hubo encontrado entre los papeles de su tío abuelo D. Pedro Zegarra. A su juicio, era una copia del primitivo texto dominicano. Pero es posible que él no hubiese conocido este último documento, el cual en sus tiempos había ya desaparecido. Entre el texto que él transcribe y el primero de von Tschudi hay diferencias muy marcadas. El primer dominicano divide la obra en actos y escenas, en tanto que Pacheco Zegarra la divide en escenas y diálogos. Hay asimismo muchas diferencias en el contexto, algunas de ellas de bastante consideración. En su traducción el insigne cuzqueño se comportó con harta liberalidad, circunstancia que le indujo a caer en inexactitudes, algunas de ellas muy notorias, como hemos de ver en su lugar. La obra fue traducida al castellano y publicada en Madrid, 1886, con prefacio de Francisco Pi Margall. El volumen incluía la introducción y el análisis de Pacheco Zegarra, habiéndose prescindido del texto quechua y del apéndice. Como toda referencia al traductor se consignaba la inicial G. Esta versión fue reeditada en 1942, en Buenos Aires.

Otro quechuista cuzqueño, Bernardino Pacheco, puso el drama en verso castellano, sin dar referencias acerca de la fuente en que se basaba su trabajo. El volumen fue impreso en el Cuzco, el año 1881. Se hizo una reedición en 1923, con un breve prólogo de Luis E. Valcárcel.

E. W. Middendorf, otro peruanista alemán, publicó en 1879, en Leipzig, un volumen titulado "Ollantay, ein Drama der Kechuasprache". La obra contiene el texto quechua y su correspondiente versión al alemán. El autor se vale del primer texto de von Tschudi, subsanando las deficiencias de éste a base de los de Markham y Pacheco Zegarra.

Hubo también un traductor italiano para el Olláantay. G. Ragusa-Moleti publicó en 1891, en Turín, un interesante volumen que contenía algunos himnos religiosos primitivos, algunas canciones amorosas y una versión completa del drama, bajo el título de "Poesie dei popoli selvaggi o poco civili". La edición fue reproducida en Nápoles, 1897, con algunas adiciones.

El poligloto J. H. Gybbon Spilsbury, profesor de idiomas en varios colegios de la República Argentina, incluyó el Olláantay en la tercera parte de su "Lenguas indígenas de Sud América", con el texto quechua completo y con traducciones al castellano, francés e inglés. La edición fue hecha en Buenos Aires, 1879. El traductor anota que se ha servido "de un nuevo manuscrito", pero no dice nada acerca de su procedencia.

En 1916 vió la luz en Buenos Aires un volumen intitulado "Ollantay — Drama quechua en verso de autor desconocido". Se trataba de una obra póstuma del padre Miguel Angel Mossi — Honorio Mossi en Bolivia — fallecido en 1895. En ella van lado a lado el texto quechua y su traducción literal castellana. Aunque el libro lleva un extenso prólogo del autor, no se hace ninguna luz acerca del origen ni de la naturaleza del drama, abundando más bien en consideraciones acerca de un supuesto parentesco del quechua con el hebreo y en sistemáticos ataques a la obra de Pacheco Zegarra. Aunque en la carátula reza que el texto quechua proviene del códice dominicano, vemos que no es el utilizado por Tschudi en su edición de 1853, mas, sí, enteramente el que adoptó el denigrado Pacheco Zegarra, con algunas alteraciones de escasa importancia. La traducción de Mossi — ironía del destino — se acompañó con la versión francesa del ilustre cuzqueño en una edición muy elegante hecha en París, 1931, con prólogo de Ventura García Calderón.

En 1917, en Praga, apareció el texto completo del Ollántay en una cuidadosa traducción a la lengua checa. El autor, Otokar J. Janota, basó su trabajo en el texto de Middendorf.

El filólogo y lingüista italiano Hipólito Galante, catedrático de la Universidad de San Marcos de Lima, hizo una interesante traducción de la obra al latín. El primer acto, junto con el respectivo texto quechua, la publicó en 1937, en Lima, y el segundo acto un año más tarde. En 1938, en Lima también, hizo una edición de la obra completa, enriquecida con una reproducción fotostática del manuscrito Justiniani, más la transcripción de una nueva copia elaborada en 1838 por Justo Apu Sawaraura, canónigo y visitador general del obispado del Cuzco.

Justo Apu Sawaraura dejó una antología manuscrita que contenía un resumen de los "Comentarios Reales" de Garcilaso, una transcripción del relato ollantino del "Museo erudito", el drama y finalmente el auto sacramental del Uska Páuqar. Es posible que la copia Sawaraura del Ollántay haya sido extraída del primer códice dominicano, como presume Paul Rivet, puesto que el contenido de ambos resulta casi el mismo; las diferencias que aparecen son pequeñas, atribuibles a omisiones o enmiendas del copista. Del manuscrito de Sawaraura derivaron otras copias: una que se conserva en la Biblioteca del Museo de La Plata (Argentina) y otra que poseía el padre Víctor M. Barriga, del convento de la Merced de Arequipa.

En los últimos tiempos — 1925 — el quechuista cuzqueño José Mario Benigno Farfán ha dado a publicidad en Lima una traducción literal del drama al castellano, acompañada de su texto quechua. En su corto prólogo el traductor nos informa que originalmente basó su trabajo en el texto de Pacheco Zegarra y que después tuvo que revisarlo en vista de otros textos que hubo estudiado.

El Ollántay, finalmente, ha sido objeto de diversas adaptaciones al género novelesco. En inglés, bajo el título de "Ollanta — An Ancient Peruvian Indian Drama", por Frances C. Wenrich; la obra fué publicada en Boston, 1920. En italiano, intitulada "Ollantai — drama lírico in tre acti", por Víctor Mercante, en La Plata, Argentina, 1922. En castellano, con el título de "Ollántay — Novela histórica de la época incásica", por Carlos Monsalve, en Buenos Aires, 1923. En alemán, por Herta Lenz-Brugen, bajo el título de "Die Incas die Trogodie des Sonnevolkes", Berlín, 1922.

b) EL ORIGEN DEL DRAMA

La paternidad de Valdez

A lo largo de la discusión del **Apu Ollántay** aparecieron dos posiciones apasionadamente antagónicas. La una sostenía que se trataba de una obra compuesta dentro de la época colonial, mientras la otra hacía remontar la antigüedad de ella al período precolombino. Luego surgió una tercera, que tendía a demostrar que el tema y la acción misma eran de origen inkaico, pero con notoria y evidente intervención sufrida en tiempos del coloniaje. Cada una de las posiciones era defendida con ardor por numerosos partidarios, entre los cuales llegaron a librarse enconados combates polémicos. Actualmente quedan en pie las tres y el debate no está cerrado todavía.

Entre los defensores de la primera tesis, unos se deciden por la paternidad del cura Antonio Valdez sobre el drama y otros opinan que el autor fue algún español o mestizo de la colonia.

La noción de la paternidad de Valdez nació en el "Museo erudito" del Cuzco, en 1837, con una noticia proporcionada por Narciso Cuentas, sobrino y heredero del sacerdote. El redactor del periódico aseguraba haber visto el manuscrito original y sin beneficio de inventario escribía que se trataba de una obra "que en lengua quechua formó pocos años ha el D. D. Antonio Valdez, cura que fue de Sicuani".

La información del "Museo erudito" fue prontamente recogida por Justo Apu Sawaraura, quien la transcribió al pie de la letra, con ligeras alteraciones ortográficas, en su antología manuscrita de 1838: "la comedia que en lengua qqechua formó pocos años ha el D D. Antonio Valdez, cura que fue de Sicuani". Y en seguida aclaró que el sacerdote hubo recogido la tradición que circulaba entre el pueblo, acondicionándola a las necesidades del teatro.

La voz del periódico cuzqueño no tuvo otras consecuencias hasta 1862, año en que el quechuista inglés Clements R. Markham se declaró, en su obra "Travels in Peru and India", partidario de la paternidad de Valdez. Pero este autor había opinado seis años antes que el drama era muy antiguo, compuesto probablemente en un período anterior a la conquista española. Y a esta posición hubo de volver más tarde, al través de estudios más serios, constituyéndose en uno de los sostenedores más firmes del origen incaico de la obra. Así le encontramos en "Ollanta — an ancient ynca drama", 1871; en "Note on the ancient Ynca drama", estudio incluido en su traduc-

ción de la "Segunda parte de la Crónica del Perú" de Cieza de León. 1883; en "The Incas of Peru", 1910, y en diversos artículos de polémica.

Aparte de la palabra del "Museo erudito", repetida por Justo Apu Sawaraura, los partidarios de Valdez se apoyan en el hecho de que la obra se habría representado en tiempos del levantamiento de José Gabriel Túpaj Amaru, en el pueblo de Tinta, bajo la dirección del sacerdote, amigo del caudillo. Refuerzan su posición mediante algunas pruebas que creen hallar en la obra misma. La versificación, algunos conceptos, unos pocos términos y algunos otros elementos que se presentan, según ellos, como patrimonio exclusivo de la civilización europea. Entre los que defienden esta tesis hay valores del prestigio de Francisco Pi y Margall, Luis Cordero y Arturo Capdevila. Y otros, menos conocidos, como Elijah Clarence Hills, Ataliva Ruiz Palazuelos, Leopoldo Vidal Martínez, etc. Y aun otros, anónimos, como aquel que puso la nota en la última página del segundo códice dominicano. El caso de Pi y Margall es en cierto modo semejante al de Markham. En su "Historia General de América", publicada en 1878, el notable publicista español acoge llanamente la segunda opinión del quechuista inglés, que atribuía la paternidad del drama al cura de Sicuani. Pero ocho años después, habiendo conocido los trabajos de Pacheco Zegarra y de otros, cambió de criterio y en un breve y vigoroso prólogo puesto en la versión castellana del Ollántay del ilustre cuzqueño, sostuvo que el drama era anterior a la llegada de los españoles al Perú. "No hay en él — dijo — nada que revele la manera de pensar ni de sentir de Europa, ni nada que no esté adecuado a las instituciones, a las costumbres y al estado social de aquel vasto imperio..."

Los que, sin tomar en cuenta la paternidad de Valdez, consideran que el **Apu Ollántay** es obra netamente colonial, se manifiestan ante todo cuando hallan la ocasión de impugnar la tesis del origen precolombino del drama. Entre estos hay figuras de gran volumen, como Bartolomé Mitre, Marcelino Menéndez Pelayo, Ricardo Palma, Diego Barros Arana, Ricardo Rojas. Figuras menores, como Gastón Masperó, Mariano Prado Ugarteche, Jesús Arriaga, J. H. Rowe y otros. A varios de ellos, los veremos más adelante.

Una circunstancia importante que debemos anotar es que los partidarios de la primera tesis, exceptuando a Luis Cordero, no conocen el quechua y basan sus estudios en simples traducciones, las cuales no pueden ofrecer de ningún modo los elementos necesarios para llegar a una conclusión aceptable.

Los que no están de acuerdo con la paternidad del cura de Sicuani, le niegan toda validez a la información del "Museo erudito"

y, por tanto, a la transcripción de Sawaraura, puesto que aquella procedía de una fuente interesada y el periódico la admitió sin examen ni comprobación de ninguna especie. Con respecto a la nota que se lee al final del segundo manuscrito dominicano, no se precisa una discusión para convenir en que ella fue consignada en tiempos relativamente recientes por alguna mano oficiosa. Por otra parte, no es difícil demostrar que no se conoce el menor antecedente literario de Valdez. No existe un solo vestigio que se pudiera presentar en favor suyo. En "Les races aryiennes du Perou", 1871, la palabra digna de todo crédito de Vicente Fidel López nos ofrece el testimonio de Vicente López y Planes y Mariano Moreno, amigos de Valdez en Chuquisaca entre 1802 y 1805, quienes decían que nunca supieron que el sacerdote hubiese compuesto alguna vez un drama. Los antecedentes conocidos de Valdez se reducen al hecho de haber trasladado el drama "de boca de los indios al papel" y haberlo dividido en escenas y adaptado al teatro, haciéndolo representar "ante el infeliz Túpaj Amaru", conforme escribe Markham en "Los Incas del Perú", reproduciendo referencias que en 1853 obtuviera del párroco Pablo Policarpo Justiniani. Y el mismo Markham presume en seguida "que Valdez no fue el primero que redujo el drama a escritura" en vista de la existencia del manuscrito boliviano, fechado en 1735. Este documento es ofrecido como una prueba de peso en contra de la paternidad del cura de Sicuani, quien falleció en 1816, esto es, 81 años después de la fecha que ostenta dicho códice. Sin embargo hay escritores, como José Sebastián Barranca y Constantino Carrasco, que admiten que Valdez puso en orden, con algunas adiciones, fragmentos antiguos conservados por la tradición. Pero Barranca y Carrasco no supieron de la existencia del manuscrito boliviano.

En vista de los testimonios y argumentos acumulados, Ricardo Rojas, en "Un titán de los Andes", 1939, considera definitivamente desestimada la tesis de la paternidad de Valdez, para concluir " que el **Texto Quichua** es obra colonial anónima, de improbable origen y de formación tradicional".

"Un titán de los Andes" es una obra a la cual no podemos, siquiera de paso, dejar de referirnos. El autor es un prócer dentro de las letras americanas. Su versación en cuestiones de la cultura inkaica es incuestionable. Antes de 1939 tenía compuesta una tragedia bajo el titulo de "Ollántay", basada no en el drama que nos ocupa, sino en la tradición publicada por el "Museo erudito" en 1837, no en 1835 como equivocadamente consigna el ilustre argentino. Pero antes de entregar su pieza a la escena y a la prensa, el autor preparó un largo y enjundioso estudio sobre el drama antiguo del **Apu Ollántay** y sobre la tradición. Ese estudio es el que se encuentra en "Un titán de los Andes". En él se hace una reseña de lo principal que se

ha escrito acerca de los diversos códices conocidos; luego se compara el contenido de éstos con la tradición de José Palacios, director del "Museo erudito", no Manuel Palacios como erróneamente dice Rojas. Del cotejo sale gananciosa la tradición, considerada como la única auténtica y como la única que debe servir de base para una composición dramática. El ilustre argentino admite que la rebelión de Ollanta fue un hecho histórico convertido por el pueblo quechua en tradición y juzga que el antiguo drama, originado en esa tradición, es un producto falseado. Y no se da cuenta de que el fenómeno pudo haber sucedido a la inversa, dando el drama nacimiento a la tradición, o lo que es más verosímil, que tradición y drama fueron engendrados independientemente por el hecho histórico. En cuanto a las alteraciones que sufre un hecho histórico, es arriesgado opinar si ellas se producen más fácilmente en una tradición o en una obra de teatro. De lo demás, no se debe olvidar que el Apu Ollántay no es un tratado de historia, sino un poema dramático. En las 178 páginas de "Un titán de los Andes" se ve claramente que el autor se empeña en menospreciar los valores del drama en beneficio de su tragedia.

Si bien Ricardo Rojas creyó terminado el debate alrededor de la paternidad de Valdez, hay todavía quienes vuelven sobre el tema, a veces con inusitado ardor. Tal sucede con Leopoldo Vidal Martínez, quien en "Poesía de los Incas", 1947, se declara partidario apasionado del cura de Sicuani. Es en vista de estos y otros antecedentes que Paul Rivet planteó en 1951, en la introducción de su "Bibliographie des langues aymará et kichua", la necesidad de revisar la tesis de la intervención de Váldez, sea como autor o como transcriptor, en el drama. El insigne quechuólogo francés opina que una base sólida para la revisión es el manuscrito boliviano. Pero este documento es apreciado con ciertas reservas por escritores de nombradía como Ricardo Rojas y desestimado con inaprensiva ligereza por otros como Vidal Martínez. Por otra parte, el códice, descubierto y conservado durante muchos años por Tschudi, no puede ser ya objeto de nuevos estudios porque no se conoce su paradero. Empero contamos con un documento tanto o más sólido que aquel y no es otro que el segundo códice dominicano. Como ya dijimos en otro punto, nos fue dado examinarlo en 1951 en unión de Hermann Trimborn, conocido quechuista alemán. Aparte de las particularidades que lo presentaban como un manuscrito diferente del que sirvió para la copia del artista Rugendas, había aún en él otras que hacían posible la determinación de la época aproximada en que fue elaborado. En primer término, el color de la tinta y el aspecto y calidad del papel no dejaban ninguna duda acerca de la considerable antigüedad del códice. La escritura, uniforme y prolija, mostraba peculiaridades

gramaticales y caligráficas no conocidas ya en tiempos de Valdez. Era asiduo el empleo de la **u** de **corazón**, es decir, de la **v** con valor de la vocal **u**; en los juegos de escena consignados en castellano se escribía **rr** en vez de **r** al principio de dicción, **serrallo** en vez de **cerrarlo.** Estas particularidades y otras que no es necesario enumerar aparecen también en los manuscritos de Francisco de Avila, Guamán Poma, Gabriel Centeno, etc., autores de la primera mitad del siglo XVII. En cambio ya no se las encuentra en los que corresponden a las postrimerías de dicho siglo. Tenemos un ejemplo en el "Arte de la lengua quichua" de Juan de Aguilar, fechado en 1690. Y no hay que dejar de tomar en cuenta que tales características resultan demasiado arcaicas frente a las que presenta el códice Justiniani. elaborado en 1780, esto es, en vida de Antonio Valdez.

Podemos hacer todavía algunas otras comparaciones. El segundo códice dominicano lleva el siguiente título: "Comedea trageca de Ollantay entitulo Los rigores de un Padre i generocidad de un Rey". En el manuscrito Justiniani leemos: "Tragicomedia del Apu Ollantay y Cusi Ccoyllor. Rigores de un Padre, y generosidad de un Rey Inca". Sawaraura consigna en el suyo: "Comedia trágica que intitula: Los rigores de un Padre y generosidad de un Rey". Es fácil ver que el primer titulo es más primitivo e imperfecto. En Sawaraura aparece el mismo, pero corregido. El de Justiniani adopta una forma más pulcra y más propia, esto es, de acuerdo con la época. Tal circunstancia se nota asimismo en el contexto de la obra. Mientras el primero presenta signos morfológicos primitivos, estos aparecen pulidos y amanerados en el segundo, en tanto que Sawaraura guarda mayor identidad con aquel.

El examen realizado en 1951 en el Cuzco nos condujo a situar la antigüedad del segundo códice dominicano hacia la mitad del siglo XVII y ésta misma fue la opinión de Hermann Trimborn. De aquí resulta que, a nuestro parecer, el padre Antonio Valdez no fue sino un copista y conservador del valioso tesoro.

La Incanidad de la obra

La tesis del origen prehispánico del **Apu Ollántay** fue planteada por primera vez en 1851 por Rivero y Tschudi en las páginas de "Antigüedades peruanas". En el prólogo de "Die Kechua-Sprache". 1853, Tschudi escribía: "Algunos datos dicen que el drama fue representado ya en tiempos de los Incas en la plaza pública del Cuzco y hasta después de la conquista". Este criterio no fue secundado hasta 1868, año en que se publicó la versión castellana de José Sebastián Barranca. En el prólogo del libro el autor acumulaba una serie

de testimonios y argumentos en pro de la antigüedad inkaica del drama. Le salió al encuentro en 1870 el francés Gastón Masperó, refutándole y declarándose partidario del origen colonial de la obra. Masperó, que adquirió más tarde gran renombre como egiptólogo, volvió sobre el tema en 1872, cuando encontró la oportunidad de atacar la tesis inkanista de Markham, quien el año anterior había dado a publicidad su "Ollanta. An ancient ynca drama".

En "Les races aryiennes du Perou", 1871, Vicente Fidel López asumió la misma posición que Barranca. Diez años más tarde Bartolomé Mitre impugnó en "Ollantay. Estudio sobre el drama quechua", la tesis de López con singular energía. Su ensayo comenzaba afirmando que los quechuas no conocieron el teatro, para pasar a sostener que el Ollántay era un drama cristiano y caballeresco, "de capa y espada", hecho a la manera de los de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Descubría en los personajes todas las virtudes espirituales propias de la civilización europea, las cuales eran desconocidas, según él, entre los Inkas. En seguida cree descubrir una multitud de elementos — vocablos, utensilios, joyas, hábitos, etc. — que fueron importados por los conquistadores. Asimismo encuentra anacronismos, como aquello de luto, sepultura, elecciones imperiales, etc., que denuncian claramente la mentalidad española del autor. A su juicio, algunos pasajes se hallan aderezados a imitación de otros de la historia antigua de Europa. Cita la visión de las huestes homéricas, la elección de la guardia pretoriana de Tácito, el ardid de Zópiro en las narraciones de Heródoto. Cree descubrir que el tercer arawi del drama, en que se canta la belleza de la mujer, es un trasunto del Cantar de los Cantares de Salomón. En esta canción hay un punto en que se compara la tez de la amada con la blancura de la nieve. Según Mitre, este hecho es por sí solo una prueba concluyente de la hispanidad de la obra, puesto que entre la raza indígena no se vió jamás una cara blanca. Finalmente, el general Mitre no admite que una pieza compuesta en octosílabos tan castellanos por lo bien medidos y rimados, no haya sido fruto de un ingenio español.

Mitre fue prestamente respondido por Clements R. Markham, quien en "Note on the ancient Inca drama" de su versión de Cieza de León desmenuzó la apreciaciones del ilustre argentino, rebatiéndolas punto por punto y demostrándo que ellas basábanse unas veces en textos inexactos y otras en interpretaciones forzadas y artificiosas. Por la forma como el inglés construye su argumentación y por la seguridad con que va desmoronando los puntos de vista de su contendor, se comprende que éste incursionó en un campo que no conocía muy bien. Markham termina su respuesta seguro de haber probado que

las objeciones del general Mitre carecen de consistencia para poder desvirtuar la tesis que sostiene el origen prehispánico del Olläntay.

Esto no fue todo. En una carta que se publicó junto con la versión castellana de la respuesta de Markham (Poesía dramática de los Incas. Olláantay. Buenos Aires, 1883), Vicente Fidel López se refirió largamente a los aspectos lingüísticos que el general Mitre había abordado en su ensayo. Dijo que las observaciones de éste no eran resultado de un estudio directo de un texto quechua y menos aun de alguno de los códices existentes, sino del simple examen de la traducción francesa de Gabino Pacheco Zegarra. Profundo conocedor del quechua, va analizando pacientemente los errores y sinrazones en que cayó el general, seducido por ciertas imágenes y expresiones halladas en el texto francés. Por lo visto, Mitre no se había dado cuenta de que la versión de Pacheco Zegarra era "deliberadamente libre, libérrima, e inexactísima también en la mayor parte de los puntos de importancia". López se detiene de modo particular en algunos pasajes en los que resaltan las perífrasis y permisiones de que abusó el traductor, siendo ellas precisamente las que al general le condujeron por el camino de la confusión y el error. Así, por ejemplo, en la séptima estrofa del tercer **arawi** que se canta en la obra, Pacheco Zegarra le da a la **achanqara** indígena el equivalente español de **rosa** y a la palabra **utqha** el de alabastro. Y sin examinar las razones consignadas en una nota puesta al pie, Mitre toma estos elementos europeos como realmente existentes en el texto quechua del drama. Y no sabe que la **achanqara**, flor begoniácea, no guarda parentesco alguno con la **rosa**, no se da cuenta de que **utqha** es adjetivo, significa ligero, vivaz, y no puede ser traducido de ninguna manera como **alabastro**. Hay un pasaje anterior en el que Pacheco Zegarra comete no sólo una liberalidad, sino un abuso lamentable. Se trata de una intervención de Pikichaki, que dice:

¿Imápaj? Cháypaj, káipaj,
Ujman p'achata qonáypaj,
Uj kolqeyta rikunánpaj
Ñoqatari manchanánpaj.

Estos versos, literalmente traducidos, deberían quedar así:

¿Para qué? Para esto, para aquello.
Para obsequiar ropa a unos,
Para que otros vean mi plata
Y me guarden temor.

Pikichaki desea tener ropa de más para obsequiar y objetos de plata cuya posesión le dé categoría y le haga temido y respetado.

Este es el contenido neto de esos versos y se explica por una costumbre universal que había en el imperio. El Inka obsequiaba su ropa, sus vasos de oro o de plata y sus armas a sus kurakas y generales más distinguidos. Estos hacían lo propio con sus subalternos de mayor valía. Los hombres de jerarquía premiaban así el mérito de los vasallos. Era un honor, una distinción muy grande el recibir un regalo así de manos de un jerarca, y era todavía un honor más grande el hallarse en condiciones de hacer regalos. Pero Pacheco Zegarra traduce los versos en cuestión en una forma inaceptable: "De quoi? D'acheter ceci, cela... D'offrir une parure a la petite... Et puis, dame! Je voudrais faire sonner mon argent: ca donne de la consideration". Según el cuzqueño, Pikichaki desea comprar un aderezo para la chica y quiere hacer sonar su dinero, porque eso inspira respeto. Es difícil encontrar una explicación para semejante exceso, pues en el texto quechua no hay idea alguna de comprar, ni sospecha de aderezo, ni figura de mujer, ni presunción de dinero. Mas esta conducta de Pacheco Zegarra arrastra al general Mitre a un error más deplorable todavía: a tratar de probar el origen colonial de la obra sobre la base inexistente del verbo **comprar** y del sustantivo **dinero**, dos elementos que no eran conocidos ni en el idioma ni en la vida económica del pueblo inkano.

A todas luces aparece que el ilustre general tuvo que adoptar para su trabajo un texto francés en razón de su absoluta ignorancia del idioma de los Inkas. De ahí que cuando se aventura a citar alguna forma gramatical del texto quechua, es para incurrir en tremendas equivocaciones, puesto que no tiene a mano más que las larguezas de Pacheco Zegarra. Entonces acude López a hacerle entrar en razón a su adversario. Aunque al final pierde la paciencia y pregunta: ¿"Pero sabe quichua el señor Mitre? ¿Puede leer y juzgar el drama de Ollantay en su original y en la diversidad de variantes con que corre manuscrito?" Después de todo, el general halló prudente emprender una retirada estratégica y se amparó en el silencio.

No queremos pasar por alto el argumento que esgrime el general Mitre respecto del color de la piel. En efecto, sería ocioso discutir negando el color oscuro de la raza quechua. Esto, en nuestros tiempos y en los del militar argentino. Y en tiempos de los Inkas, tratándose de los **jatunruna**, súbditos comunes. Pero el general Mitre, como en el resto de su ensayo, se nos ofrece aquí como un combatiente no del todo bien equipado. Sus conocimientos acerca del pasado inkaico son escasos y su documentación se resiente de sensibles deficiencias. Si hubiese tenido el cuidado de adentrarse un poco en el mundo de los cronistas de la colonia, no habría cometido tantos deslices. Markham y López le refutan con muy buenas razones,

aunque sin presentar un testimonio, tratando, empero, de mostrarle que las gentes de la nobleza cuzqueña no eran tan morenas como pretende su adversario. Nosotros queremos aportar aquí un testimonio proveniente nada menos que de Pedro Pizarro, primo hermano y paje de Francisco Pizarro, actor en la campaña de Cajamarca y autor de una interesante "Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú", obra conservada en los archivos españoles y publicada por primera vez en 1844. En esta obra, al referirse a las peculiaridades y costumbres de los quechuas, Pedro Pizarro dice a la letra lo siguiente: "Esta gente deste reino del Perú era blanca, de color trigueño, y entre los señores y señoras eran más blancos como españoles. Yo vide en esta tierra una mujer india y un niño que de blancos y rubios casi no vían. Estos decían ellos que eran hijos de los ídolos". Informaciones en todo parecidas nos ofrece Pedro de Cieza de León en "La crónica del Perú". En consecuencia, un dramaturgo del Inkario podía muy bien hallar la blancura de la nieve en el rostro de una **ñust'a** (princesa) como era la hermosa Kusi Qóyllur.

En su infortunado estudio Mitre deploraba que en el mundo de las letras no se hubiesen dejado oir otras voces que la de Ricardo Palma y la suya propugnando el origen español del Ollántay. El ilustre historiador decía que el tradicionista peruano, apoyándose en algunas consideraciones que antes había publicado él, Mitre, en una revista chilena, se inclinaba a sostener que el drama en cuestión fue creado en tiempos en que ya se había consolidado la dominación española. En efecto, Palma emitió esta opinión en el "Juicio crítico" publicado en "Trabajos poéticos" de Constantino Carrasco, aunque sin penetrar demasiado en el fondo del tema y sin adoptar una posición propiamente polémica. Fue Pacheco Zegarra quien se encargó de refutar a Palma, dándole a entender que no era muy propio, en un hombre de letras, el entrar a ocuparse de una materia que no se conocía. Ciertamente, Palma ignoraba el quechua en igual medida que Mitre y el problema del Ollántay siempre le había preocupado muy poco. Sin embargo, volvió en repetidas ocasiones sobre la cuestión. En "Perú-ropa vieja", 1889, sostiene que el Ollántay es un drama de origen español y presume que fue compuesto 200 o 300 años (sic.) después de la llegada de Pizarro a Cajamarca En "Tradiciones y artículos históricos", 1899, insinúa que el autor de la obra pudo haber sido el cura Antonio Valdez. Finalmente, en "Cachivaches", 1900, vuelve a su singular presunción de 1889 y, olvidado del cura de Sicuani, cree que el autor fue algún dramaturgo que conocía muy bien los secretos del teatro español.

La voz de Mitre no resultó tan sola como él mismo se temía ni sólo fué rebatida tan severamente como lo hicieran Markham y Ló-

pez. El mismo año de 1881, Diego Barros Arana, conocido historiador chileno, comentaba en la "Revista de Chile" el estudio de su colega argentino, haciendo suyos sus principales puntos de vista y reforzando sus argumentos. A su juicio, el Ollántay era un drama relativamente moderno, creado por alguien que conocía la dramaturgia española del siglo XVII.

La posición de Mitre influyó poderosamente en el criterio hispanoamericano.. En 1884, Santiago Vaca Guzmán, escritor boliviano, decía en su "Literatura boliviana" que el Ollántay confesaba por sí mismo su origen colonial, no sintiéndose capaz de salvar la prueba de fuego del análisis a que le sometían los críticos. Saltaba a la vista que el candoroso literato chuquisaqueño no conocía más que el modo de ver de Mitre, Palma y Barros Arana. Marcelino Menéndez Pelayo, pontífice de la crítica española del siglo XIX, pronunciaba en su "Antología de Poetas Hispanoamericanos", 1893, la sentencia de que el Ollántay era un "drama quichua no anterior al siglo XVIII". Así a secas, sin presentar un testimonio ni aducir un fundamento. En 1906, en el prólogo de una "Antología Boliviana", Arturo Oblitas, otro escritor boliviano, sostenía que se trataba de una obra apócrifa, de muy escasa valía, compuesta por algún escritor colonial del siglo XVII. Pero aun en nuestros días hay escritores que invocan a Mitre y a Palma como a autoridades indiscutidas, como a jueces que hubiesen pronunciado una sentencia inapelable. Tal sucede con Leopoldo Vidal Martínez, quien juzga la obra en su "Poesía de los Incas" con notoria falta de seriedad y con sensibles fallas en su documentación. Llega al extremo de situar el manuscrito Sawaraura en el período colonial y de atribuir a Pacheco Zegarra la traducción castellana del drama, acabando por aceptar incondicionalmente los puntos de vista de Palma y Mitre. Arturo Capdevila, un maestro de la literatura argentina, en "Los Incas", publicado en 1927, habla del Ollántay en un tono desmesuradamente cáustico y considera que el general Mitre dijo la última palabra.

En cambio, Eugenio Larrabure y Unaue, León Douay, Narciso Sentenach, Adolfo Vienrich, Joseph Louis Perrier y otros defienden, con menos ardor, pero con más razones, la tesis de la inkanidad de la obra. Opinan que ella es de concepción y desarrollo genuinamente quechuas. No se encuentra en su contenido un solo pasaje, una sola idea, un solo elemento que haga pensar en una efectiva influencia europea, ni siquiera en cuanto se trata del campo religioso. A ser la obra un producto netamente colonial, el autor habríase visto obligado a presentar alguna imagen, algún símbolo, a aludir de algún modo a la fe cristiana. De buen o mal grado, todos cuantos se ocuparon del pasado del pueblo sometido tuvieron que hacerlo.

Es evidente que en vista de la marcada predilección de los quechuas por el teatro, el clero mestizo componía en la lengua materna comedias que eran representadas por actores indios en las festividades religiosas. Y todas ellas asumían las características del teatro religioso español del siglo XVII. "Uska Páuqar" y "El pobre más rico" se nos ofrecen como ejemplos, aparte de importantes vestigios que aun se representan hoy día entre los indios. Markham encuentra estas piezas muy semejantes a las que en este género compuso Lope de Vega. Pero entre ellas y el Ollántay existen diferencias fundamentales.

Los partidarios de la tesis inkanista encuentran que los caracteres de los personajes, las costumbres, los hechos, en fin, los arcaísmos que abundan en el diálogo y que sólo se encuentran en las gramáticas y vocabularios de los siglos XVI y XVII, sitúan a la obra dentro de los marcos de la civilización inkaica. La presencia de los contados vocablos castellanos en el texto debe ser atribuída exclusivamente a la intervención de los copistas. El asno que figura en el primer códice dominicano y en el de Sawaraura, hállase sustituido por la llama en el manuscrito boliviano y por el **átoj** (zorro) en el de Justiniani. El verbo casarse del primer texto se halla reemplazado por **warmita másk'ay** (busca una mujer) y **warmita chaskinay** (consigue una mujer) en los otros. La letra y, suelta. no aparece en el diálogo como conjunción; en quechua es adverbio de afirmación y a veces sirve para dar más fuerza a la idea y aun para hacerla en cierto modo imperativa, y así está empleada en la obra. El luto expresado con **yana** (negro) no es más que una sustitución de **ch'unpi** o **k'ispa** (pardo), dos términos con que se significaba el duelo dentro del Tawantinsuyu. La guadaña como símbolo de la muerte no existe en la obra. Existe la **ichuna**, especie de hoz que servía para segar yerba. En un exceso de liberalidad y a fin de lograr una imagen más seductora Pacheco Zegarra transformó la tosca herramienta indígena en el instrumento con que los europeos arman a la muerte. El propio Mossi, tan apegado a lo europeo y a lo asiático, se extraña en que la **ichuna** quechua hubiese sido confundida con la guadaña. Pero no se dió cuenta de que la traducción estaba hecha para el público francés, el cual no habría captado el valor del término quechua en el drama.

Refiriéndose a algunos pasajes criticados por los adversarios, los defensores del origen precolombino del **Apu Ollántay** se apresuran a formular las aclaraciones necesarias. Expresan que no es evidente que se hable de la elección del Inka en el Cuzco. En el pasaje respectivo se afirma que Inka Yupanki es el elegido, el predilecto del pueblo y acto continuo se dice que ya su predecesor le dejó las insignias imperiales, expresando así, implícitamente, que el trono

era heredado. No hay, por tanto, ningún elemento que sugiera una elección popular. Forzando con alguna habilidad el significado de una frase no es imposible llegar a la conclusión que se desea, y esto es lo que precisamente han hecho algunos críticos del drama. Aclaración parecida hay que hacer respecto del "entierro" del Inka. En ese punto, no se expresa el acto de introducir el cadáver bajo tierra. Willka Uma dice:

"Manachu Qhosqo llajtata
Qhawarinki waqasqajta?
Pachakútej p'anpasqajta?

La traducción propia, exacta de estos versos será:

¿No ves que la ciudad del Cuzco
Está derramando lágrimas
En las exequias de Pachakútej?

Habría que interpretar demasiado literalmente los versos, admitiendo en forma tácita que el diálogo del sumo sacerdote con Pikichaki, se va produciendo en el momento mismo del entierro, para arrancar las deducciones que nos proponen los impugnadores. De lo demás, ellas no pueden ser sino absurdas, puesto que sabido es que el cadáver del Inka nunca fue objeto de un entierro, de un soterramiento. El cuerpo del soberano, debidamente embalsamado, iba a ocupar un sitio especial en recintos sagrados construídos al efecto, no bajo tierra. Por otra parte, es también sabido que los funerales de esta índole duraban bastante tiempo, a veces hasta un año, a decir de Garcilaso. Entonces, lo cierto es que el encuentro de nuestros personajes acaece en un día de los muchos en que se va honrando al Inka difunto y el sacerdote no se refiere al acto mismo de soterrar, sino de un modo general a los funerales.

La Tercera Corriente de Opinión

Frente a los dos grandes sectores de opinión cuyos puntos de vista hemos examinado, existe uno tercero que se coloca en una posición intermedia. Según está corriente, no hay ninguna razón para negar el origen precolombino del Ollántay. Son válidos los principales argumentos de Tschudi, Markham, Vicente Fidel López, Barranca y de todos cuantos sostienen la inkanidad de la obra. Pero a simple vista se encuentra que ella ha sufrido importantes alteraciones en la época colonial. Si bien es de fondo genuinamente indígena, fué adaptada al gusto y a las necesidades escénicas del tiempo de que provienen los manuscritos conocidos. Lo prueban su estructura mé-

trica y su división en actos o jornadas, así como los diversos términos castellanos y algunos conceptos de índole europea que han sido injertados. El primero que adoptó esta posición fue E. W. Middendorf, quien dijo en su "Ollanta, ein Drama der Kechuasprache" que el argumento de la obra era de origen inkaico, pero que su forma métrica actual era posterior, elaborada bastantes años después de la llegada de los españoles. Esta tesis cuenta con adherentes como Horacio H. Urteaga, P. Ainsworth Means, Louis Baudin, Raoul d'Harcourt, Jorge Basadre y otros. El más importante, entre éstos, nos parece Baudin. Este extraordinario americanista, autor de "El Imperio Socialista de los Incas", juzga que el Ollántay posee peculiaridades inconfundiblemente inkaicas: los caracteres de los personajes se hallan de perfecto acuerdo con las tradiciones y el espíritu del pueblo quechua; siendo el amor la causa de la tragedia, el autor no nos presenta la escena del idilio, recurso infalible dentro del teatro europeo. Los enamorados no actúan juntos sino en el momento del desenlace. A su juicio, esta sola circunstancia "bastaría para diferenciar profundamente el **Ollántay** de las tragedias clásicas europeas".

Hay críticos que se inclinan parcialmente a esta posición. Entre estos el más notable es José Gabriel Cosío. En efecto, este quechuista considera que el Ollántay es de concepción auténticamente indígena; pero es sólo para apuntar que su autor fue probablemente Juan de Espinoza Medrano, llamado el Dr. Lunarejo, arcediano del cabildo eclesiástico del Cuzco, que vivió dentro de la segunda mitad del siglo XVII. Ciertamente el Dr. Lunarejo compuso dos piezas teatrales en quechua, la una intitulada "Auto Sacramental del Hijo Pródigo" y la otra, "Auto Sacramental del rapto de Proserpina y sueño de Endimión". Pero al mismo tiempo es sabido que nuestro personaje recibió una esmerada educación religiosa en el Cuzco y ahogó su espíritu aborigen bajo una exhuberante cultura europea. Uno de sus temas es bíblico y griego el otro. En el desarrollo de ellos no aparece ninguna preocupación por el paisaje físico ni humano de la tierra. Hay ausencia absoluta de todo sentimiento indígena. Esta misma realidad encuentran quienes, como Eulogio Tapia, investigan la vida y obra de Espinoza Medrano. Es así como no se descubre ni el más remoto parentesco, ni la más leve afinidad entre estos autos sacramentales y el Ollántay. Entonces, no hay un solo indicio que pudiera acudir en respaldo de la hipótesis de Cosío.

Hemos podido ver que la controversia se ha presentado casi siempre con caracteres cargados de pasión por parte de los defensores de la inkanidad de la obra y no exentos de prejuicios y de obstinación por parte de los impugnadores. La tercera corriente aborda el problema con mayor amplitud y serenidad, examina los

puntos de vista de los contendores y propone conclusiones más aceptables..

Nosotros habíamos participado en otro tiempo de la pasión de los primeros, conforme se puede ver en "La poesía quechua", escrita en 1945 y publicada dos años más tarde. Pero ahora, con documentación más amplia y al cabo de estudios más detenidos, comprendemos que estábamos equivocados y juzgamos que quienes penetran más en la bruma en que se envuelve el origen del Ollántay son los que sustentan la tercera corriente de opinión. Los testimonios existentes y el análisis de la argumentación de unos y de otros nos conducen por este camino. Vemos así que una de las pruebas de la inkanidad del drama se halla en el aspecto religioso. La fe católica imprimió sus signos en toda obra producida dentro del período colonial. No ha llegado hasta nosotros una sola que pudiera señalarse en contra de esta afirmación. Máxime si el autor lleva sangre indígena o mestiza. Miguel Cabello Valboa entremezcla la historia de los Inkas con la de Europa y pasajes de la Biblia. Pachakuti Sallqamaywa comienza su "Relación" dirigiéndose a Jesús y María y trazando en el papel una cruz, como "cristiano por la gracia de Dios Nuestro Señor". En el curso de su obra nos presenta al Apóstol Santo Tomás predicando en tierras quechuas. Garcilaso de la Vega escribe la historia de los Inkas hablando de Dios a cada instante. Waman Puma empieza invocando a la Santísima Trinidad.

Pero nada de esto sucede con el Ollántay. No se encuentra en ningún sitio huella alguna del dogma católico. Al contrario, nos sale al encuentro la heliolatría quechua, figurada sobria y dignamente, sin el recargo de tonos que por lo común emplean para con las divinidades católicas los escritores de la colonia. La presencia del Sol y los diversos ritos de que se habla a lo largo del drama sólo hacen pensar en una sociedad que vive bajo la organización religiosa de los Inkas.

Otra prueba de la inkanidad del drama está en la naturaleza y comportamiento de los personajes. Cada uno de ellos, aparte de constituir un carácter admirablemente definido, es una noble y pura expresión de su medio y de su época. Ollanta, el jefe rebelde, es un valor autóctono consubstancial con el aire, la luz y la roca de los Andes. No se parece, por tanto, a ningún héroe europeo. Es un espíritu simple, incontaminado, sin las pasiones ni exorbitancias de los guerreros de gesta. Un héroe que sólo pudo haber sido creado por un poeta indígena. Kusi Qóyllur, la princesa enamorada, es semejante a la tierna y cándida paloma de la tierra. Su infortunio no ofrece nada de común con el de la cautiva europea, no es un desbordamiento de lamentaciones, no profiere un apóstrofe ni se le oye una implo-

ración. La reina Anawarki aparece y actúa como sólo puede hacerlo una madre indígena, generosa e indulgente con los sentimientos de su hija. Contrariamente a la intolerancia que en situaciones parecidas emplea por lo general la madre europea, la esposa del Inka permite los amores de la princesa con un vasallo de sangre común. Pachakútej es inflexiblemente respetuoso con las leyes del imperio y, aunque Ollanta es el más notable de sus guerreros, le niega la mano de Kusi Qóyllur, haciéndole ver su posición de simple vasallo, pero serenamente, sencillamente, sin una expresión de cólera, sin un gesto altanero, sin una palabra tonante. En cuanto a la infanta, no importa que ella sea su hija, pues ha manchado la sangre solar de los Inkas y debe sufrir el condigno castigo. Inka Yupanki es un carácter diferente, magnánimo e inclinado al perdón. Acaso ve el interés del imperio antes que lo inexorable de su potestad de soberano. Ollanta ha caído en un delito de amor; pero su alzamiento no estaba inspirado en la ambición del poder. Con la muerte del caudillo se cumplía la ley, mas el Cuzco perdía un gran guerrero. Con el perdón se beneficiaba el imperio.

Pikichaki, secuaz de Ollanta, es un personaje extrañamente cómico. Sus intervenciones son breves y mesuradas. Su humorismo es fino y siempre ingenioso. Para cada situación tiene un gracejo adecuado y no se extralimita ni cae en vulgaridad en momento alguno. Desempeña, así, un papel que no se conoce en la escena occidental. En vano el general Mitre y sus adictos se esfuerzan por encontrar el ingenio andaluz en Pikichaki. Pero nosotros hemos hurgado bastante en la historia literaria de España, desde los "Orígenes del teatro español" de Leandro Fernández de Moratín, hasta la "Historia general de las literaturas hispánicas", obra colectiva de numerosos especialistas españoles, recientemente publicada. Y no hemos podido hallar un solo indicio que pudiera inducir a pensar que el personaje ollantino hubiese tenido un antecesor en la Península. Examinando los autos sacramentales de Lope de Vega, maestro del género, hallamos que se trata de piezas de contenido puramente religioso. En ellos se presentan la Santisima Trinidad, las santos, los ángeles, las virtudes, los vicios, etc., mas no aparece en ningún momento un solo personaje cómico. Es en los autos sacramentales de la colonia donde recién encontramos el elemento humorístico. En el "Uska Páuqar" y en "El pobre más rico" interviene un "Gracioso", con el mismo nombre en ambos. Pero resulta tan poco ocurrente, tan desprovisto de ingenio, que es difícil ponerlo en parangón con Pikichaki. El recurso en sí, desconocido en el auto sacramental de la metrópoli, nos lleva a presumir más bien que los autores del "Uska Páuqar" y "El pobre más rico", en su empeño de ofrecer a su público obras de sabor quechua, trataron de crear un gracioso a seme-

lanza del que actuaba en el Ollántay. Se nos podría argüir que Pikichaki, si bien no tiene antecesores en la escena española, los tiene en los bufones de las cortes europeas. Pero estamos en condiciones de demostrar que personajes bastante parecidos había en el Cuzco. El pueblo conserva todavía el término exacto con que se los designaba: **qamchu**. Esta palabra sólo se utiliza cuando se recuerda a los graciosos que servían de diversión a los monarcas y otros altos dignatarios. Con este detalle se halla consignada también en los antiguos vocabularios.

Otro personaje explotado por Mitre y sus adeptos es Rumiñawi. A juicio de ellos, se trata de una figura desprendida de las "Historias" de Heródoto. En la misma forma como Zópiro, sátrapa persa, se cortó las orejas y la nariz para impresionar al enemigo y hacerse digno de su confianza, así también aparece Rumiñawi con la cara cubierta de heridas para engañar a Ollanta. Y lo notable del caso es que ambos personajes consiguen el mismo fin. Realmente, los que no conocen la cultura quechua y sus tradiciones populares, quedan impresionados por una identidad tan singular y no dudan de que el autor del Ollántay conoció y asimiló muy bien la obra del "Padre de la historia". Pero los entendidos, principalmente aquellos que conocen la obra de Pacheco Zegarra y las de Markham, verán que se trata de una simple coincidencia de hechos históricos. La hazaña de Rumiñawi es de carácter histórico y está probada por testimonios incuestionables. En primer término, tenemos la tradición popular, cuyo origen prehispánico no es posible poner en duda. Luego ha existido un objeto de cerámica inkaica, un vaso antropomorfo que representaba a un guerrero de alto rango con la cara cubierta de heridas. Este valioso testimonio, conocido como retrato de Rumiñawi, era a principios del siglo XIX propiedad de Fabián Titu, indio noble de los alrededores del Cuzco. En 1837 el objeto fue obsequiado por el propietario al prefecto Antonio María Alvarez. En esa oportunidad el indio refirió que el vaso había sido transmitido de generación en generación desde tiempos inmemoriales.

Otra característica que al Ollántay le aleja fundamentalmente del teatro español es el coro que figura en el primero. El coro, recurso importante de la tragedia griega, fue olvidado en la España medioeval. Pero no sólo el coro, sino el teatro mismo. La tradición teatral de Grecia y Roma desapareció sin rastro, sañudamente combatida por el catolicismo. A principios del siglo XVI el teatro español se reducía a recitaciones de villancicos, églogas y farsas, todas ellas piezas de contenido religioso, cuyo escenario eran los oratorios de los nobles y los templos. Así se representaron las obras de Juan del Enzina, considerado como el padre del teatro español. Dichas obras eran carentes de todo valor dramático y, en el tablado, sus persona-

jes femeninos eran interpretados por actores niños. Verazmente, el teatro español se inició a mediados de ese siglo con Lope de Rueda. Este, autor y actor, representaba sus comedias en patios y corrales alquilados. El público español, poco culto y muy celoso cumplidor de las prohibiciones de la Iglesia, no simpatizaba ni mucho ni poco con el teatro grecolatino. "Los Menemnos" y "Anfitrión" de Plauto, así como "Electra" de Sófocles, traducidos por aquellos tiempos, no pudieron ser jamás llevados a la escena. En consecuencia, resultaría ocioso buscar antecedentes del coro ollantino en los dramaturgos españoles. No lo intentan ni Mitre, ni Barros, ni Palma.

Donde los opositores del origen inkaico del Ollántay parecen tener razón es en el punto relativo a la versificación. Es cierto que en su forma actual el diálogo de la obra se presenta en versos medidos y rimados. Pero no hay que olvidar que la métrica española establecía leyes inquebrantables que los poetas, grandes y pequeños, respetaban celosamente. Según esas leyes, el drama tenía que estar compuesto en medidas perfectas, invariables, con rima consonantada o asonantada, pero impecablemente distribuída. Este rigorismo métrico se cumple con sus características más puras en todos los dramaturgos españoles, desde los más antiguos, como Juan del Enzina (Aucto del Repelón) y Juan de Timoneda (Los ciegos y el mozo), hasta los del presente siglo, como Eduardo Marquina (En Flandes se ha puesto el sol) y Luis Fernández Ardavín (La dama del armiño). Empero, examinada la versificación del Ollántay, se descubre de inmediato que al poeta no le preocupan demasiado los preceptos de la métrica. Se ve que él ha escogido la redondilla, pero pocas veces consigue mantener la medida y la rima que corresponden a esta clase de versos. Algo más, comienza el diálogo quebrantando el rigor métrico, tan caro y tan respetado por los autores españoles. Los primeros tres versos carecen de rima y el tercero y el sexto tienen nueve sílabas. La redondilla aparece recién a partir del undécimo verso, para desaparecer en seguida e ir asomando por trechos a lo largo de la obra, en medio de rimas alternadas o pareadas y de versos blancos. Por otra parte, se encuentran a menudo versos de seis, siete, nueve y diez sílabas. Y no es raro encontrar en alguna parte versos hasta de doce sílabas. En algunos puntos aparecen también algunas tentativas de décimas. Los únicos versos bien medidos son los tres **arawis** del primer acto. Conforme hace notar también Louis Baudin, cuando un personaje termina su intervención en un verso trunco, y esto sucede con frecuencia, el interlocutor no lo completa, sino que empieza con un verso entero. De donde resulta que en la versificación del Ollántay no existe ningún sentido de orden ni asomo de respeto por las leyes métricas. Cosa inadmisible

en los dramaturgos españoles de todos los tiempos. Se podría argüir que en el "Uska Páuqar" y en "El pobre más rico" la versificación es también defectuosa. Pero no hay que perder de vista que entre éstos y el Ollántay existe una enorme diferencia de calidad. Tratándose de obras medianas como los autos mencionados se puede admitir inclusive que sus autores no poseían los secretos de la métrica, y, después de todo, ellos eran indígenas o, cuando menos, mestizos.

Pero el Ollántay, por el reconocido volumen de su calidad, no puede admitir una hipótesis de esta índole. Las altas cualidades que se observan en la obra hacen pensar en un dramaturgo de extraordinario talento, el cual, a ser evidente que vivió en los tiempos coloniales, no hubiese dejado de someterse a las normas rígidas de la versificación española. En tal caso, habríamos tenido un Ollántay compuesto en redondillas y décimas impecables. El quechua, por sus condiciones de exuberancia y flexibilidad, permite cómodamente el sometimiento del verso a las leyes métricas castellanas. Hay numerosos ejemplos, como los himnos religiosos de Pérez Bocanegra, el poema de Mánchay Puitu y los propios **arawis** del Ollántay.

CONCLUSIONES

Un balance de los diversos puntos de vista sostenidos por unos y por otros, nos conduce a las siguientes conclusiones:

Los argumentos de los partidarios del origen colonial del drama, exceptuando el relativo a la versificación, han quedado destruidos por los testimonios y razonamientos que aducen los propugnadores de su origen inkaico.

Permanecen válidas estas peculiaridades de la obra: Ausencia de toda alusión a la fe religiosa de los conquistadores; presencia de la heliolatría inkaica; ausencia de ideas propias de la civilización europea; ausencia del idilio, elemento inprescindible en el drama europeo; caracterización de los personajes de perfecto acuerdo con el ambiente social y el ciclo histórico en que ellos actúan; presencia del coro, común en el teatro grecolatino y desconocido en el de España.

Estas peculiaridades y el argumento de la versificación, que parcialmente queda en pie, nos permiten deducir que el Ollántay es un drama de origen inkano, compuesto en tiempos anteriores a la llegada de los españoles al Perú. Debió haber sido recogido en escritura en los primeros años de la conquista, de la lectura de los

khipus o de labios de algún **amauta,** por algún religioso mestizo o indio. Los versos quechuas, sin rima y de medida no siempre uniforme, debieron ser adaptados, en cuanto a la rima, a los preceptos de la versificación castellana por algún aficionado del siglo XVI o del XVII. Al propio versificador y a los copistas es atribuible también la división en jornadas, actos y escenas que llevan los diversos manuscritos conocidos.

Del examen de los versos se desprende que el versificador, lejos de esforzarse por someter el diálogo a las exigencias de la métrica española, puso un visible empeño en lesionar lo menos posible el contenido original. Tarea en que resultó favorecido por la exuberancia y flexibilidad del idioma. Así se explica el concurso de versos medidos con tan poco escrúpulo y la distribución tan arbitraria de la rima. Así también se explica la frecuente presencia de los versos blancos y el hecho de que los versos truncos hayan quedado sin ser completados.

En suma, tenemos que el Ollántay, producto de la literatura inkaica, ha venido a nosotros con su contenido primitivo ligeramente deformado por algún versificador y por los copistas coloniales.

c) EL ARGUMENTO

La acción de la obra, que abarca un espacio no menor de once años, empieza sencillamente. Ollanta interroga a su paje Pikichaki si le fue dado ver en su palacio a Kusi Qóyllur. El paje, atemorizado, desea que el Sol no permita semejante osadía, y pregunta a su vez a su interlocutor si no teme interesarse por la hija del Inka. Con la pregunta salta la pasión en el otro, que no concibe obstáculo capaz de interponerse entre la infanta y él. Está cegado por el amor y cree que no existe ya otra mujer en el mundo.

Aparece la figura importuna del amauta Willka Uma. Ollanta no simpatiza con él, porque sabe que es hechicero y que se complace en vaticinar adversidades. No se equivoca. Además, ya el viejo ha descubierto el drama de su amor y le exhorta al renunciamiento a fin de no ensombrecer la vida del monarca. El amante lo comprende; pero su mal es irreparable. Sabe la magnitud de su pecado, pues no corre en sus venas sangre de inkas; pero la suma de sus fuerzas, en lugar de alejarle, arrástrale cada vez con mayor violencia a los pies de la princesa, porque también ella le ama. En un lenguaje de poesía pura pide la muerte, porque el amor anudó ya su lazo infrangible entre ellos:

Jatunmin arwíway waska	**Grande es el lazo de mi conflicto**
Seq'okunáypaj watasqa	**Y está anudado para ahorcarme**
Chaypas, qori q'aytumanta	**Trenzado fue con hilos de oro.**
Sinp'asqa chayqa: kaimantan	**De esta manera, el pecado**
Qori jucha sípij kasqa.	**De la ambición nos da la muerte.**

Un cambio de escena nos conduce a la morada de la reina, a quien hallamos empeñada en fortalecer el espíritu atribulado de la hija infeliz. Esta desahoga el dolor que le produce la ausencia del amado, aun sin presentir siquiera la tragedia que no tardará en caer sobre su vida. El diálogo es interrumpido por la presencia inesperada del Inka, quien trae un vaso desbordante de ternura para la infanta. El soberano, en este momento, deja de ser el temido semidiós que desmorona montañas y aniquila pueblos con un solo movimiento de su brazo, para convertirse en un corazón que se baña en la dulzura del hogar. Kusi Qóyllur no ha podido ocultar del todo las lágrimas que iba derramando en el regazo materno y, cuando su padre se da cuenta de ello, salva su conflicto bellamente:

Qoyllurpas waqan sullanta	**También llora rocío la estrella**
Intin llojsirimujtinqa,	**Cuando el Sol está asomando,**
Sullari unun purinqa	**Y el rocío, convertido en agua,**
Majch'irinqa chay' sallata.	**Inundará a la estrella enamorada.**

Aquí interviene un coro de jóvenes que entran danzando al son de una música peculiar. El coro canta dos canciones, las cuales, por el recurso del símbolo, anticipan el destino que aguarda a la pasión imposible de los amantes.

Impulsado por la fuerza de su pasión, Ollanta comparece ante el Inka y solicita en matrimonio a la infanta. Pero el Estado y la religión no permiten que la sangre del **jatunruna** se mezcle con la solar del Cuzco y la petición queda de plano rechazada.

Ollanta es un guerrero altivo, no se resigna a su fracaso y levanta en armas a todo su pueblo, fortificándose en lo inaccesible de sus montañas. Erige allí su palacio y le ciñen el llaut'u imperial proclamándole soberano de **Antisuyu.** Pachakútej destaca al general Rumiñawi contra el rebelde; pero el aguerrido ejército del imperio queda destrozado en el camino por las bien organizadas huestes de Orqo Waranqa, general y amigo de Ollanta.

En un convento (ajllawasi) del Cuzco vive Ima Súmaj, niña de diez años, sufriendo una orfandad rodeada de cierto misterio. Es un ser inconforme, no quiere admitir el perpetuo encierro que el des-

tino le depara y una noche, al vagar por el huerto, ha escuchado lamentos lastimeros de alguna persona encerrada en algún sitio. La víctima clamaba al Sol y su acento era angustioso.

Jinan kaypi, Pitu Salla	**De tal modo, Pitu Salla,**
Llakillan kikin q'esakun,	**Anida aquí la tristeza,**
Wiqellan wiñay sisakun...	**Florece el llanto sin término....**

Así pinta Ima Súmaj, la huérfana cautiva, el ambiente del **ajllawasi** y prohibe a su amiga Pitu Salla, encargada de cuidarla, toda alusión a su futuro de **ajlla** (monja).

Mientras tanto, Pachakútej ha muerto y le sucede Túpaj Yupanki. Este necesita pacificar el imperio y a Rumiñawi le conmina: "Levanta tu nombre o abandona la provincia que gobiernas" y le autoriza buscar por cuenta propia el camino de la vindicta y por tanto el sometimiento de Ollanta. A base de audacia y de astucia, presentándose vestido de harapos y con la cara herida y ensangrentada, Rumiñawi, consigue ser admitido en la fortaleza del rebelde.

En el convento del Cuzco, Ima Súmaj oye cada noche los angustiosos lamentos y tras una insistencia de muchos días obtiene que Pitu Salla le confíe el secreto y la conduzca a la cueva oculta en que alguien vivía prisionera. Allí encuentran un cuerpo inerte de mujer. La impresión de Ima Súmaj es profunda delante de aquella vida que parece muy cerca de su fin. La cautiva resulta ser Kusi Qóyllur, encerrada allí por orden de su padre, y la niña no es otra que la hija de la pasión que determinó su desventura.

En la fiesta del gran solsticio (Intiraymi) que en la fortaleza de Ollanta se celebraba con extraordinaria pompa, Rumiñawi ejecuta su plan. Durante la orgía de la tercera noche abre las puertas de la fortaleza e irrumpen las legiones del Cuzco, capturando sin resistencia al desprevenido caudillo y a sus principales jefes. El general victorioso se presenta ante el Inka, seguido de los reos encadenados y pide la muerte para ellos. El monarca quiere oír el dictamen de Willka Uma, que se inclina por el perdón. Entonces Túpaj Yupanki perdona a todos, a Ollanta le asigna el cargo de lugarteniente suyo y a Orqo Waranqa, vencedor que fue de Rumiñawi, le coloca a la cabeza de **Antisuyu**. Finalmente y merced a una bien forjada intervención de Ima Súmaj, el Inka otorga la mano de Kusi Qóyllur al caudillo.

d) SUS PRINCIPALES CARACTERISTICAS

El Olláántay no es en realidad una tragedia, ni una comedia, ni un drama a la usanza europea. Empleando términos propios diremos que es un wanka, una obra en que se reproducen hechos históricos y en la cual el dolor, encarnado en Ollanta, Kusi Qóyllur e Ima Súmaj, tiene su contrapeso más o menos constante en el buen humor, en un humorismo pulido por el arte, mesurada y sobrosamente salpicado en el lenguaje singular de Pikichaki.

La obra en sí es de carácter netamente realista. No existe en ella un solo pasaje, un solo hecho en que la imaginación se remonte más de lo preciso, ni un solo punto que pueda acusar falta de unidad o anacronismo de lugar o de tiempo.

La acción se halla conducida con firmeza, sin caer en desproporción, ni recargos, ni abatimiento. Es una acción propiamente episódica, movidísima, casi cinemática. Los hechos abundan, los conflictos se suceden y el interés crece en el curso del diálogo.

En los primeros momentos de la acción interviene el coro con tres arawis de alto valor lírico distribuídos de modo que, lejos de perjudicar a la obra, contribuyen a realzar su interés tratando de mostrar a los personajes la adversidad que ronda en torno. De una manera general, el canto es ajeno al drama clásico europeo, conforme anotan Vicente Fidel López y otros. Se lo suele hallar en el auto sacramental español, pero en un clima muy distinto, en consorcio a veces con la danza. En los autos coloniales se lo emplea en un grado excesivo. En el Olláántay este recurso es medido y no aparece sino en el primer acto.

El diálogo, animado de gran vigor y realizado con singular maestría, no afloja en momento alguno y abunda en metáforas e imágenes que acrecientan a cada paso el valor de la obra. No es monótono ni pesado como en los autos sacramentales de la colonia, sino más bien cautiva y enciende la atención por su constante novedad y por su colorido siempre armonioso y vivo.

El desenlace no tiene el carácter jesucristiano que le atribuyen los partidarios de la hispanidad de la obra. Es una pura expresión de las prácticas y costumbres del Imperio. La ley era inexorable y castigaba con la pena de muerte a los traidores y a los rebeldes. Pero en la vida real la pena se aplicaba únicamente cuando los culpables persistían en su acción y se negaban a reconocer la soberanía del Cuzco; mas cuando hacían voto de reconocimiento y de sujeción a la ley y al Estado, por lo general recobraban su je-

rarquía y su dignidad. El terrible Janquwallu, caudillo **chanka** que puso en grave peligro la vida misma del Imperio, no fue sentenciado a muerte después de su derrota; por el contrario, volvió a ser "tan gran señor como antes, y el Inca le havía hecho todo el regalo y tratamiento posible", conforme escribe Garcilaso. De consiguiente, Ollanta, que lejos de persistir en la insurrección se colocaba a merced de la ley y de la voluntad del soberano, no debía, no podía sufrir la pena capital. La escena del perdón con que acaba la obra fue inspirada por la lógica natural de la tradición, de la práctica legal corriente.

La distribución escénica se nos ofrece también con caracteres propios. El autor mueve a sus héroes tan pronto en el palacio del monarca como en la fortaleza del rebelde, o en el convento de doncellas escogidas o en la morada de la reina, o entre las breñas andinas. Hay por todo quince cambios de escenario, quince cuadros, número desusado dentro del teatro clásico de España.

3.— UTQHA PAUQAR

El teatro quechua cuenta en su acervo con dos obras que parecen llevar un mismo título. Una de ellas intitula **"Utqha Páuqar"**, data de la era prehispánica y posee peculiaridades de **aránway**. La otra es **Uska Páuqar**, un auto sacramental compuesto durante la colonia. El primer título puede traducirse como ufanía de colores o ufana policromía, y el segundo como mendicidad galana y divertida.

El Utqha Páuqar es muy poco conocido y su texto se conserva entre algunos núcleos indígenas de Bolivia, en tanto que el Uska Páuqar se halla muy difundido entre los estudiosos peruanistas. La índole paronímica de los dos nombres da lugar a veces a confusiones, pues no faltan autores que al Utqha antiguo le atribuyen fisonomía de auto sacramental, insinuando que su contenido fue deformado por los religiosos españoles. En este mismo error incurrimos nosotros en **La poesía quechua** cuando tuvimos que utilizar informaciones de segunda mano. La aclaración de que se trataba de dos obras diferentes la encontramos al acopiar materiales para nuestra novela Yanakuna. Fue Serapio Condori, un indio de Ayopaya, procesado junto con otros muchos que se insurreccionaron en 1947, quien nos puso en camino. El nos expuso el argumento de Utqha Páuqar, pieza cuya representación había presenciado en su primera juventud. Era el mismo que encontramos en una obra inédita de Edgar Ernalsteen y en otros autores; pero cuando hablábamos del personaje principal nos aclaró que el nombre no era **Uska Páuqar**, sino **Utqha Páuqar**

El argumento del aránway inkaico, que no fue tocado por el clero, fue recogido primeramente por el etnólogo belga Edgar Ernalsteen en los valles de Cochabamba. No obstante su sencillez, encierra un vivo interés dramático. Dos hermanos, Utqha Páuqar y Utqha Mayta, se enamoraron a igual tiempo de la doncella Ima Súmaj. Deseosos de no reñir entre ellos la solicitan al mismo tiempo en matrimonio, a fin de que el conflicto sea zanjado por el padre, kuraka de la región. Este resuelve casar a su hija con aquel de los dos que logre desviar más pronto un torrente que baja de la montaña vecina, debiendo pasar el nuevo cauce por la puerta misma de la casa. Páuqar es capitán en los ejércitos del Inka y en su condición de tal toma muchos miles de soldados y empieza el trabajo. Su hermano, menor que él y sin vínculos con el ejército, no cuenta sino con la ayuda de unos pocos amigos, pero en dos meses consigue hacer pasar las aguas por la puerta del kuraka, mientras que Páuqar no ha hecho aun la mitad de la obra. El anciano ha de otorgar entonces la mano de su hija al vencedor. No conforme con su suerte, el perdidoso declara guerra al hermano. Se movilizan ejércitos y se libran batallas encarnizadas. La victoria favorece ora al uno y ora al otro, sin que el conflicto pueda llegar a resolverse. Finalmente los caudillos acuerdan batirse en lucha singular. Pero Páuqar es más fuerte que su rival y en el momento en que ha de realizarse la pelea, en un gesto de nobleza reconoce el derecho adquirido por Mayta, reconciliándose con él. Utqha Mayta se casa con Ima Súmaj y Páuqar se retira a una montaña lejana, dispuesto a sufrir allí su desventura de amor hasta su muerte.

4.— ATAWALLPAJ P'UCHUKAKUYNINPA WANKAN

Esta obra fue descubierta por Mario Unzueta, autor de la novela costumbrista "Valle". Dicho autor presenció la representación de ella en la fiesta patronal de Toco, cantón de la provincia de Cliza. El escenario era la plaza del pueblo, delante del templo y los actores, indígenas quechuas, al mismo tiempo formaban parte de un conjunto de danza. Unzueta tuvo en su poder el texto manuscrito de la pieza, tradujo al castellano las partes salientes y la traducción apareció transcrita sin referencias en un capítulo de la novela. El hallazgo se produjo hacia 1943. Un grupo de aficionados de San Pedro de Buena Vista, capital de la provincia Charcas de Potosí, representó la misma obra en 1952, en un teatro de Cochabamba. Otro texto de la misma fue obtenido por el filósofo y quechuista peruano César Guardia Mayorga en Santa Lucía, otro cantón de la provincia de Cliza, en 1955. El mismo año nos fue dado encontrar

un nuevo texto de la pieza en la ciudad de La Paz, en manos de un conservador potosino. Este texto se hallaba fechado en Chayanta, 1871.

Poseemos copias de los textos de San Pedro, Santa Lucía y Chayanta. Las marcadas diferencias que existen entre ellos las hemos estudiado en "Tragedia del fin de Atawallpa", que vió la luz en 1957. Siendo el último de los tres textos el menos intervenido, el que conserva más puras sus formas primitivas, es también el que se presta mejor a los propósitos que en nuestro trabajo perseguimos.

EL TEXTO DE CHAYANTA

El texto de Chayanta nos ofrece peculiaridades que le distinguen de los otros netamente. Es el único que ostenta un título valedero, el cual, si no es el que llevó la obra en su origen, por lo menos resulta el que en realidad corresponde al contenido. Además, al revés de lo que sucede con las denominaciones de las piezas quechuas conocidas — Ollántay, El pobre más rico, etc., — en ésta no viene a importunar el castellano y el idioma de los Inkas se muestra limpio y austero: "Atau Wállpaj p'uchukakuininpa wakan", cuya traducción más aproximada debe ser: **Tragedia del fin de Atau Wallpa**, en razón de que en castellano falta un término equivalente para **wanka** y el menos inexacto es **tragedia**. Además, el acento general de la obra hace que ésta se identifique de manera indudable con la tragedia.

En su integridad la pieza conserva su textura quechua. No se ve en ningún punto la menor tentativa de incursión de parte del castellano, excepción hecha de algunos términos sin equivalencia indígena, como María, Jehová, Israel, Barcelona, puestos en boca de personajes españoles. Incluso para la Biblia se ha buscado una manera propia de expresarla: **Qhíspiy Simi** (Palabra de salvación). Sólo en un punto se recurre al vocablo Dios, siendo así que en otros se emplea su equivalente **Wiraqucha**.

Es muy visible el predominio del runasimi cuzqueño en la obra; pero no carece de importancia el volumen de modalidades que ha introducido en ella el quechua altoperuano. Según el quechuista peruano César Guardia Mayorga, en este texto y en el de Santa Lucía se notan importantes vestigios del quechua del Chínchay Suyu. Sobre este particular no podemos nosotros pronunciarnos, porque no conocemos bien el **runasimi** chincha.

Dadas estas circunstancias y acogiendo el parecer del doctor Guardia Mayorga no es aventurado presumir que originalmente la

pieza se compuso en el quechua del Chinchay Suyu. Esta conjetura se robustece si consideramos que dentro de aquella órbita se encontraban Quito y todas las provincias que apoyaron la causa de Atawallpa cuando éste entró en guerra con su hermano Wáskar. De ahí que en la obra no hay ninguna alusión acusatoria contra Atawallpa en tratándose del asesinato del Inka rival. El mismo Pizarro, las veces que por intermedio de Felipillo dialoga con aquel, no alude a ese hecho y como toda inculpación le dice: "Imaynachus makiykipi — chay Wáskar Inka wauqiykita — k'umuykuchirqanki, jinata — qanpis ñuqápaj k'umuykunki" (Del mismo modo que en tus manos humillaste a tu hermano el Inka Wáskar, asimismo ante mí te doblegarás). En caso de haber sido compuesta la pieza dentro de la órbita cuzqueña, el trato dispensado a Atawallpa habría sido diferente. Garcilaso y otros autores oriundos del Cuzco hacen una pintura poco favorable de este Inka. En cambio Waman Puma, nacido dentro del Chínchay Suyu, Cabello Valboa y otros, emplean palabras muy duras al ocuparse de la personalidad de Wáskar. Y la verdad es que en la tragedia nos encontramos con un Atawallpa dotado de extraordinarias virtudes.

Naturalmente, al transcurrir el tiempo y extenderse la obra por los antiguos territorios del Tawantinsuyu, se produjo en ella una invasión paulatina y absorbente del quechua cuzqueño. La presencia visible y persistente de modalidades del quechua altoperuano es resultado, a su vez, de una peregrinación más o menos larga en tierras bolivianas.

En el texto de Chayanta encontramos algunos vocablos extraños que no figuran en el lenguaje actual ni en los diccionarios conocidos, ni siquiera en los más completos como los de Mossi y Lira. Como ejemplos podemos mencionar los siguientes: **anutara, qúllmuy, itusqa, jallpita, junllapa, mupachákuy**, etc. Al cabo de laboriosas investigaciones hemos podido descubrir que unos son simples modismos regionales que se deslizaron en la obra en los diversos lugares donde ella tuvo residencia y otros son desfiguraciones de formas castizas cuzqueñas.

El manuscrito contiene una nutrida nómina de personajes. Llama la atención el modo como aparecen agrupados a un lado los personajes indígenas bajo el epígrafe del **Inkakuna** (Nobles) y a otro los españoles bajo el de **Auqasunk'akuna** (Enemigos de barba).

En el texto de Chayanta la obra está compuesta en verso. Pero es un verso peculiar, libérrimo, ajeno a las imposiciones de la métrica castellana. Hállanse entreverados versos de siete a nue-

ve sílabas. No son pocos los de cinco, seis y diez. No es raro encontrar versos de once sílabas y no faltan los de cuatro. Sin embargo esta mezcla no fractura la cadencia indispensable como sucedería en la versificación castellana. No existe distribución en estrofas y los raros indicios de rima que se descubren se han formado de un modo natural, fuera de propósito. En las intervenciones del coro de princesas aparece reiteradamente el estribillo, rotundo y persistente, en la misma forma que en el primer **arawi** del Ollántay.

Un cotejo cuidadoso de los tres textos nos ofrece el siguiente hecho probable: el contexto primitivo, elaborado en verso, como se conserva en el manuscrito de Chayanta, por algún motivo fue copiado sin mantener la solución de continuidad debida a los versos, dando así al conjunto apariencia de prosa, como se ven en los manuscritos de San Pedro y Santa Lucía. El tenor literal es el mismo en los tres y las diferencias existentes no pueden imputarse sino a la acción de los copistas y aficionados.

EL ARGUMENTO DE LA OBRA

En el texto de Chayanta la acción comienza con un diálogo entre el Inka y las princesas Qhora Chinpu y Qóyllur T'ika. Más tarde se ve que estas dos forman parte del coro.

El monarca se muestra hondamente preocupado. Por segunda vez en sus sueños ha visto a su Padre el Sol empañado por un humo sombrío, en tanto que el cielo y las montañas ardían como el rojo pecho de los **pillkus**; al mismo tiempo un **wak'a** le ha augurado un suceso inenarrable. Teme el Inka que sea evidente que invadan el país guerreros de hierro y le usurpen su poderío.

Qhora Chinpu, la única princesa que habla, sugiere la conveniencia de llamar al sumo sacerdote, a fin de que éste pueda aclarar el significado del sueño. En caso de que se obtuviera un dictamen adverso, habría que movilizar a todos los guerreros del imperio a fin de arrojar a los invasores.

Presente Waylla Wisa, sumo sacerdote, el Inka le hace relación de sus sueños y le sugiere la necesidad de que vaya a dormir en su morada de oro para interpretarlos con mayor certeza.

En un monólogo Atawallpa recuerda a su antepasado Qhápaj Manku (Manco Qhápaj), primer Inka, hijo del Sol. Luego nombra a Wiraqucha, quien fue el primero que vió a los hombres de hierro, presintiendo que ellos un día invadirían esta tierra. Declara que él

es hijo de Wayna Qhápaj y se promete hacer correr lagos de sangre hasta arrojar a los hombres de hierro con la ayuda del Sol, su Padre.

Waylla Wisa vuelve de haber dormido, con el infausto presagio de que el sueño del Inka podrá convertirse en realidad, pues ha visto venir a los hombres barbudos por el mar en barcos de hierro. Por orden del Inka el sacerdote va acompañado de **Anutara** y otea el horizonte. **Anutara** es una especie de nombre familiar con que en la obra se conoce al oso, pues en las representaciones actuales un actor disfrazado de dicho animal va detrás de Waylla Wisa. El hombre mira desasosegado por uno y otro flanco la lejanía; mas no descubre nada y resuelve dormir de nuevo. Aquí interviene por primera vez el coro anunciando que habían llegado los enemigos por el mar, y tenemos el estribillo Inkallay (Inka mío) que se repite detrás de cada verso. El sacerdote duerme profundamente. El coro se afana por despertarlo y, no consiguiéndolo, llama a Sairi Túpaj, quien logra arrancarle del sueño. Pero Waylla Wisa se levanta desconcertado, se inclina a creer que es evidente la llegada de los enemigos de barba y para ver más claro se echa otra vez a dormir. Esta vez no consiguen despertarlo ni el coro ni Sairi Túpaj. Acude Challkuchima y su tentativa fracasa. Tiene que venir Khishkis y sólo él podrá hacer que el sacerdote se ponga en pie. Waylla Wisa se muestra, como la vez anterior, confundido y asegura que están viniendo los enemigos. Los describe con un sentimiento en que se mezclan el asombro y el temor y en términos que sólo podría encontrar un indígena que veía por primera vez la figura de un guerrero europeo. Hé aquí la descripción:

"tarukakuna jina
kinsa ñauch'i wajracháyuj,
chay chujchachankupipas
yúraj jak'uwan t'akasqa,
chay k'akichankupipas
sh'ikacháchaj millma jina
puka sunk'acháyuj,
chay makichankupipas
q'illaymanta warak'ayuj,
chay warak'ánkuj ñaupinri
rumita chuqananmanta
nina raurajtan raphapan,
chay chakichankupipas
q'illaymanta quyllurkuna
illarispa tukukamun..."

llevan tres cuernos puntiagudos
igual que las tarukas,
y tienen los cabellos
con blanca harina polvoreados,
y en las mandíbulas ostentan
barbas del todo rojas, semejantes
a largas vedijas de lana,
y llevan en las manos
hondas de hierro extraordinarias,
cuyo poder oculto
en vez de lanzar piedras
vomita fuego llameante,
y luego en los pies tienen
extrañas estrellas de hierro
que en resplandores se deshacen...

Waylla Wisa va en busca del soberano y le informa de su aciago descubrimiento. El Inka se sobrecoge, más reacciona al punto y asegura que él y sus vasallos serán de todos modos más poderosos que los invasores. Cumpliendo un mandato de él va el sumo sacerdote al encuentro de los enemigos de barba a fin de cerciorarse acerca del objeto de su presencia en el país. En la obra desempeña un papel poco importante la verdad histórica comúnmente aceptada. De ahí que asistimos a una entrevista entre Waylla Wisa y Almagro. Es de sumo interés la pintura de esta escena. En ella, a la pregunta del sacerdote Almagro contesta que él y sus compañeros han venido enviados por el señor más poderoso de la tierra y a su vez le interroga quién es el Inka que gobierna este país. Waylla Wisa, constreñido por la situación en que su interlocutor le coloca y aun sin fijarse en que cometerá una irreverencia para con sus dioses, le dice al español si él no sabe que su Inka y único señor es el poderoso Atawallpa, quien tiene poder inclusive sobre el Sol y la Luna y que a su voluntad se hallan sometidos los árboles, las montañas y todos los seres animados; refiere que con su feroz y dócil **Anutara** el Inka hace devorar multitudes enteras y que con su honda de oro puede llegar a herir a las estrellas. Almagro se apresura a decir que es inútil que se le quiera amedrentar, pues él y los suyos no conocen el miedo. A una nueva pregunta del sacerdote el español declara que ellos han venido en busca de oro y plata. Salta el padre Valverde y rectifica exclamando que ellos han venido con el fin de que aquí se conozca al verdadero Dios. Almagro acaba por entregar a Waylla Wisa un mensaje escrito para el Inka.

Se hallan presentadas con rasgos singulares la estupefacción, la punzante curiosidad y la zozobra que la misteriosa "sh'allacha" ocasiona en la corte. Circula de morada en morada, de mano en mano y nadie se siente capaz de desentrañar el mudo contenido. Hé aquí la manera original e ingeniosa como el sacerdote describe el papel escrito:

"Kay chirunmanta qhawasqa	**Vista de este costado**
wátwaj sisiman rijch'akun.	**es un hervidero de hormigas.**
Kay waj chirunmanta qhawasqa	**La miro de este otro costado**
chay mayu pata ch'aranpi	**y se me antojan las huellas que (dejan**
phichiukúnaj chakinpa	**las patas de los pájaros**
unanchasqan kikillan.	**en las lodosas orillas del río.**
Kaynijmanta qhawarisqa	**Vista así, se parece a las tarukas**
rijch'akun ura umáyuj,	**puestas con la cabeza abajo**
pata chaykíyuj tarukakunaman	**y las patas arriba.**
Jinallatan qhawajtinchijri	**Y si sólo así miramos**

ura umáyuj llamakuna jina,	**es semejante a llamas (cabizbajas**
tarukakúnaj wajran kikin.	**y cuernos de taruka.**
Pin kayta unánchaj kasqa"	**Quién comprender esto pudiera.**

En vista de que ningún dignatario ha conseguido penetrar el inquietante enigma de la escritura, Waylla Wisa y Sairi Túpaj devuelven la sh'allacha al palacio. Allí, Sairi Túpaj comunica al soberano que Túkuy Jallp'a, su madre, le ha dicho en un sueño que ella quiere a Pizarro, su enemigo de barba roja. A su vez Waylla Wisa asegura que el sueño del Inka se convertirá en realidad y que la desgracia está cerca.

Atahuallpa entrega a Sairi Túpaj su honda, su clava, sus serpientes y el oso y le encomienda la misión de ir a hablar, como hombre intrépido que es, con los enemigos de barba, a fin de enterarse de lo que ellos se proponen hacer en esta tierra. El dignatario encuentra con Pizarro, le pregunta por qué anda buscando a su Inka y, amenazándole con la clava y las serpientes, le conmina a marcharse del país. Pizarro, por intermedio de Felipillo, le expresa que él ha venido con el objeto de conducir al Inka o, por lo menos, llevarse su cabeza o su insignia real para conocimiento del rey de España. Sin saber a qué atenerse Sairi Túpaj declara que no entiende lo que ha oído y sugiere que el guerrero barbudo vaya en persona a verse con el Inka.

Sairi Túpaj ha vuelto al palacio. Devuelve la clava, la honda, las serpientes y el oso a Atawallpa. Le ha sido imposible comprender el lenguaje de los enemigos de barba y corresponde al monarca entenderse, como hombre poderoso que es, con los invasores. Atawallpa comprende que no existe otro camino que el de la lucha y dispone que sus guerreros se alisten para arrojar por la fuerza a los adversarios de barba. En este momento se presenta un joven y anuncia que hombres rojos y barbudos se dirigen hacia la residencia del Inka. Aunque el texto no lo dice, compréndese que los adversarios han irrumpido en el aposento del soberano, pues éste aparece delante de Pizarro constriñéndole a regresar a su tierra. Según el texto de San Pedro y en la representación que hemos visto, en esta escena intervienen muchos soldados españoles, los cuales, encabezados por Pizarro, se precipitan disparando sus armas de fuego.

Pizarro se porta atrevido y altanero y le anticipa al Inka que partirá con él a Barcelona. Luego Atawallpa, que ha sido torpemente maniatado, comprende que no tiene otro remedio que declararse rendido. El coro revela que los invasores acabarán con la existen-

cia del monarca; pero sabe que son gentes ávidas de oro y plata; por tanto, si los pidieran, habría que entregarles cuanto quisieran. Atawallpa, a su vez, le ofrece a Pizarro cubrir de oro y plata la llanura en la extensión que abarque el tiro de su honda. La oferta no satisface a Pizarro, que exige que el Inka cubra la llanura entera. Sairi Túpaj se muestra dispuesto a aceptar la exigencia del adversario. Pero acto seguido Pizarro manifiesta que no dejará de llevarse la cabeza o el **llaut'u** del cautivo. En brusca reacción Atawallpa lanza este reproche a la cara del invasor:

"Iyau, aukasunk'a wiraqucha,	**Ay, barbudo enemigo,** wiraqucha,
qayna p'unchau tinkuyninchijpi	**en nuestra entrevista de ayer**
rikuwarqanki llapa llapa	**pudiste verme en medio**
runakunaypaj chaupinpi	**de mis innúmeros vasallos,**
itusqata, yupaychasqata,	**honrado, conducido en alto**
quri ranpapi purijta.	**en regia litera de oro.**
Kunanri kay chakiykipi	**Y ahora, viéndome a tus plantas**
k'umuykusqata rikuwaspa	**humillado,**
sínchij sinchijta rimawanki".	**me hablas con arrogancia.**

Pero el arresto no dura mucho, pues luego se manifiesta decidido a entregarle a Pizarro todo cuanto él desee pedirle, con tal de que le conserve la existencia. A Pizarro ya no le interesan los ofrecimientos del Inka; de cualquier modo tendrá que conducirlo o, en caso contraio, le quitará la cabeza o el llaut'u. Entonces el cautivo pide que se le permita lamentar su infortunio. En efecto, la escena que viene luego es toda una culminación de la tragedia. El Inka sabe que tiene que morir y va entregando a las princesas y a los dignatarios sus insignias de oro. Ellas no sólo serán un recuerdo del **sapan apu** (único señor), sino que les confortarán y darán ánimo cuando los enemigos barbudos hayan acabado de adueñarse del país. Los vasallos reciben las insignias con palabras que pintan vivamente la inmensidad de la desgracia que va cayendo sobre ellos. Unos no saben qué será de ellos cuando su señor haya dejado de ver la luz. Otros se refugiarán en el seno de la montaña, otros en el seno del mar. Inkaj Churin, que es el que con mayor intensidad sufre el peso de la desventura, preferirá morir a fin de ir a morar con el Padre Sol de igual modo que los antiguos Inkas; pero Atawallpa le pide que se retire a Willkapanpa con su parentela y sus vasallos, y el joven promete cumplir este deseo de su padre.

Llegada la hora de su muerte, el Inka lanza una tremenda maldición al rostro de Pizarro. Muere, pero vivirá en el pensamiento de su matador. Este quedará eternamente manchado con la sangre que derrama. Las gentes de esta tierra no posarán jamás los

ojos en él. Errará sin reposo y por feroces enemigos será destrozado. Tendrá que maldecir eternamente la índole inconmovible del poder del Inka.

Le toca el turno al padre Valverde. Este se desata en un largo sermón de carácter catequístico, ofreciéndole al reo el agua del bautismo y pidiéndole que se acoja a los beneficios de la confesión, a fin de que el señor Jesucristo le otorgue la gloria eterna. Y en vista de que el Inka parece no estimar el valor de sus palabras, le presenta la Biblia, seguro de que ella le hablará mejor. Atawallpa declara que la Biblia no le dice nada. Entonces Valverde le acusa de blasfemo y llama a los suyos para que castiguen tan terrible pecado. Acude Pizarro y con acento implorante pide absolución para el culpable, para en seguida invocar a la augusta María, Madre sin Mancilla, y pedirle valor a fin de cortarle la cabeza al Inka infeliz. En brusca transición el usurpador se dirige al reo como un verdugo sin entrañas y le atraviesa el pecho con su espada.

La muerte del Inka se halla un tanto lejos de ser el desenlace de la tragedia, puesto que la acción continúa. En versos de extraordinaria belleza el Coro de princesas llora la aniquilación de su monarca. Se ha reclinado el árbol grande, cuya sombra era la protección de los vasallos. Ahora todo se oscurece, la tempestad se desencadena, derrúmbanse las montañas, se tiñe de sangre el río y el cielo se viste de luto. Ya no habrá en adelante quien empuñe el **tupayauri** (cetro imperial) que en sus manos se veía ni se escuchará ya aquel acento que conmovía al mundo entero.

En este canto aparece una vez más el estribillo, persistente e isócrono como el golpear de un corazón desolado: "Inkallay, sapan apullay" (Inka mío, mi solo señor). El Inka ya no alienta, pero es siempre el soberano y no hay en el mundo otro señor que él.

Khishkis, en su desolación, llama a las tarukas de los páramos, a los cóndores y a los ríos y roquedales para que acudan a llorar con los inkas al soberano. Abandonados por él y sin saber a qué sombra podrán acogerse, tal vez será mejor que busquen albergue en las entrañas de la tierra.

Inkaj Churin viene también a volcar el raudal de su dolor frente a las pupilas yertas de su padre. Rapaz inexperto, su vida carece de objeto ahora y no sabe por qué caminos errará ni en qué cuevas irá a caer. Se dirige al Padre Sol y le pregunta por qué ha permitido la muerte del Inka, siendo así que él guardaba celoso los preceptos y la voluntad del dios.

Interviene por última vez el coro. Aun no es posible admitir que sea evidente que el árbol — el Inka — se haya reclinado. ¿Cómo podrán subsistir sin él? Y aquí viene una tremenda maldición contra Pizarro, expresada en estos términos:

"Iyau Pisarru, wiraqucha,	¡Ay tú, Pizarro, wiraqucha ,
qúrij qúllqij aysasqan sunqu,	de plata y oro codicioso,
qan Inkaykuta wañuchinki,	que muerte diste a nuestro Inka
llákiy wañuyta wañunki.	has de morir de triste muerte!
Llapa qhápaj atiyniyki	Que tu poderosa grandeza
wiñaypájtaj chinkarichun,	se desvanezca para siempre.
aunqasunk'a wiraqucha,	Enemigo de barba, wiraqucha,
ñakakuspátaj kausanki".	vivirás presa del remordimiento.

Luego tenemos el diálogo final, que se lleva a efecto entre el rey de España, Pizarro y Almagro, siendo de suponer que la escena acaece en la corte española. Pizarro presenta al rey la cabeza y el llaut'u de Atawallpa. El monarca, atónito, no puede concebir que el aventurero hubiese sido capaz de semejante crimen, lanza contra él una franca condenación y le anuncia que será ajusticiado. Pizarro invoca a Jehová y reconoce el crimen cometido en la persona del Inka, maldiciendo su espada y el día aciago en que vino al mundo. El rey acusa a Pizarro de codicia desmedida, de latrocinio y de traición; luego alaba las virtudes de Atawallpa de esta manera:

"Manachu qanqa rikurqanki	¿Acaso tú no viste
llapa llapa runakunanta	que en su país gobernaba
sami chaupipi, kusi patapi,	a sus innumerables súbditos
nánaj kasqayniyujta	en medio de la dicha y la alegría
ñáuray alli simillanwan	y la más sólida concordia,
llajtanpi kamachikujta.	con su palabra siempre afable?
Manachu qanqa uyarirqanki	¿Tú no escuchaste acaso
chay ñáuray alli siminta.	su acento siempre reposado?
Kusi jailli jinan karqa.	Era como una canción de alegría.
Manachu qanqa rikurqanki	¿Acaso tú no viste
quri pacha qhápaj wasinta.	su palacio exornado de oro?
Chaypin paqárij Inkaqa,	Allí clareaba el día para el Inka,
mallkikúnaj sisan chaupipi,	en medio de árboles floridos,
p'isqukúnaj yarawisqan.	por los pájaros arrullado.
Tiyáykuj quri tiyananpi,	Ocupaba su trono de oro,
runakúnaj yupaychasqan".	venerado por sus vasallos.

Finalmente el rey llama a su guardia y es notable que al llamado se presenta Almagro. Este, por mandato del monarca, se aproxima al sitio donde está Pizarro, caído en el suelo, y constata

que se halla muerto. Entonces el rey ordena que vayan a incinerar el cadáver del traidor junto con su descendencia y que destruyan su morada a fin de que no quede memoria de tan perverso guerrero.

CARACTERISTICAS DE LA OBRA

La obra que nos ocupa, por las características que presenta, es un **wanka**, puesto que se consagra a sucesos relacionados con la vida de un monarca. No es una tragedia al estilo occidental, ya que los quechuas, en su teatro, no llegaron a la concepción precisa de este género. El contenido trágico que hay en él y que le presta apariencia de tragedia, es simple consecuencia del tema, que implica la muerte de Atawallpa y la súbita destrucción del imperio inkaico. Esta circunstancia influye para que, en el caso de esta obra, el título que reza "Atau Wállpaj p'uchukakuininpa wankan" pueda ser traducido como **Tragedia del fin de Atau Wallpa.**

Una particularidad que domina en la pieza es el sabor genuinamente indígena que sale al encuentro del lector desde las primeras intervenciones y no cesa en ningún momento, hasta el final. El modo de concebir las cosas, de sentirlas, de expresarlas y de ejecutarlas es netamente quechua.

No escasean en la pieza los pasajes bellos; con todo, su calidad es un tanto inferior a la del Ollántay. Hay menos grandeza que en éste y los personajes no se hallan tan bien definidos. En cambio la acción se desarrolla con mayor intensidad y al mismo tiempo con una sinceridad más sencilla y humana.

Pero no sólo son éstas las diferencias que le distinguen del drama ollantino. Hay otras más notables. Así tenemos, en primer término, el tratamiento que se otorgan entre sí los personajes. En el **wanka** los vasallos se dirigen al Inka mediante un saludo ritual con que expresan que el monarca es su venerado y único señor, a quien debe proteger el Sol, Padre que purifica y da luz al mundo. "A tí te proteja igualmente" contesta en todos los casos el soberano, añadiendo los vocativos de "inka" y "primo hermano". Los interlocutores del Inka no toman la palabra sin emplear el vocativo de "apullay, kamajnillay" (mi señor, el que me ordena). A su vez el soberano no es parco en la expresión del aprecio que los súbditos le merecen. Los vasallos, entre sí, se dan un tratamiento parecido, pues ninguno deja de ser bienamado, inka o primo hermano. Tanto es esto que los vocativos abarcan una apreciable cantidad de versos en la obra.

Muy distinto es el tratamiento que se dispensan los personajes ollantinos. Exceptuando algunos casos aislados, como la forma como Pachakútej se dirige a su hija Kusi Qúyllur, o Ima Sú-maj a Pitu Salla, o Túpaj Yupanki al sumo sacerdote, el recurso del vocativo casi no se utiliza. Pikichaki trata a Ollanta sin asomo de urbanidad. Ollanta, Pachakútej y Rumiñawi dialogan de igual a igual, sin otorgarse ningún título de distinción. Inclusive el sh'aski (mensajero) se presenta al Inka sin ninguna reverencia, como si se encontrara ante un individuo sin jerarquía. De modo muy parecido se comporta el punkukamáyuj (portero) cuando se le dirige el monarca.

Otra desemejanza que llama la atención es la referente al coro. En el Olláántay el coro se reduce a ofrecernos tres canciones en los primeros pasajes de la obra. Si bien ellas aluden mediante formas bellamente simbólicas a la situación que el protagonista atraviesa en el momento en que cada una es cantada, su presencia es tan pasiva como incidental. Estábamos equivocados cuando en **La poesía quechua** afirmamos que los **arawis** del Olláantay hacían un papel parecido al de los coros en la tragedia griega. El coro griego no se ausenta de la escena, sus intervenciones son frecuentes y casi siempre es él quien cierra la acción; muchas veces dialoga con los otros personajes; su función es acentuar la profundidad del tema, hacer más visible, dar mayor volumen a los acontecimientos; no pocas se muestra solidario con la causa del protagonista. Y, a las claras, nada de esto sucede con el coro ollantino.

El coro wanka se comporta de manera muy distinta a la que se observa en el Olláantay. No se aleja del grupo de personajes inkaicos e interviene en momentos oportunos a lo largo de la acción. Se encarga de anunciar sucesos, de comentar los acaecidos y de sugerir propósitos; abraza fervientemente la causa del protagonista y presenta con rasgos impresionantes la magnitud de la desgracia que con Pizarro ha caído sobre el imperio de los Inkas. Estas peculiaridades que en forma tan categórica le distinguen del coro ollantino, le aproximan en cierto modo al griego; es indudable que ambos desempeñan un papel más o menos semejante.

El recurso lírico del estribillo que aparece en el primer arawi del Olláantay se nos ofrece reiteradamente en el **wanka**. El mismo recurso nos sale al encuentro en otros géneros de poesía, como el jailli agrícola, por ejemplo. Entonces podemos deducir que el estribillo, sonoro y persistente, agregado detrás de cada verso, constituía un elemento usual dentro de la lírica quechua.

Es interesante ver el modo como los personajes indígenas conciben e interpretan hechos y cosas desconocidas para ellos. Cuando Almagro pone en manos de Waylla Wisa un mensaje escrito para el Inka, el sacerdote, que no conoce el papel, cree que se trata de una misteriosa espata de maíz. Entre los elementos que le son conocidos, no hay más que uno que guarda alguna semejanza con el papel, y es la **chala**, y como **chala** lo presenta ante el monarca y los dignatarios. La **chala** no habla, pero contiene un enjambre de minúsculas figuras y signos cuyo oculto significado nadie consigue desentrañar. Es la escritura, y Waylla Wisa la describe comparándola con cosas que está acostumbrado a ver: hervidero de hormigas, huellas de patas de pájaros, tarukas con las patas arriba, etc. "Qué chala blanca es ésta — exclaman unos y otros.— Con qué negrura está pintarrajeada y rasguñada. Me hallo incapaz de descifrarla". Y cada cual manda la chala a casa de otro dignatario, a fin de ver si él pudiera saber lo que ella contiene.

Otra concepción no menos interesante es la de las armas de fuego. En el Tawantinsuyu no se conocía la pólvora; por tanto, no existía idea de lo que era un arma de fuego. De suerte que al ver arcabuces en manos de los españoles los indígenas los compararon con las hondas. Si bien no había ninguna semejanza entre éstas y aquellos, al fin y al cabo unas y otros servían para el mismo objeto. Entonces, en el **wanka** se describe el arcabuz como una honda que en lugar de disparar piedras despide fuego llameante.

Más interesante es todavía la forma como está descrita la figura del conquistador. Desde luego, a éste no se le llama sino **auqasunk'a**, esto es, enemigo barbudo. La barba es en realidad lo primero que atrae la atención, pues en este país ella se reduce, cuando hay, a pocos y cortos pelos; la barba poblada y larga es totalmente desconocida. Así, la figura del **auqasunk'a** es increíblemente exótica. Ostenta cuernos como la **taruka**, los cabellos empolvados de harina y le cuelgan de las mandíbulas largas vedijas de lana roja; lleva en las manos una honda de hierro y en sus pies refulgen férreas estrellas.

A primera vista se descubre que en la obra no hay una distribución escénica a la manera occidental. La acción se traslada continua y aceleradamente de un lugar a otro. Cuando hay que descifrar el enigma de la chala Waylla Wisa recorre una por una las moradas de los dignatarios y va dialogando con cada uno de ellos. Unas veces el Inka manda recados o hace llamar a sus dignatarios, los cuales comparecen como si estuviesen aguardando a la puerta; otras, se dirige a ellos uno por uno y cada cual aparece como atraído por la sola voluntad del soberano: así ocurre, por ejemplo, cuando

Waylla Wisa, agorero de los sueños, duerme y no escucha el requerimiento del monarca, quien pide sucesivamente a aquellos que se alleguen al sacerdote y lo despierten. Al mismo tiempo el coro parece actuar como elemento móvil; se le escucha tan pronto en el palacio del Inka como en el sitio adonde va a dormir el agorero. Atawallpa ha caído preso en su palacio; pero a poco, tal si se encontrara a cielo abierto, ofrece por su rescate cubrir de oro y plata la llanura en la extensión que abarque el tiro de su honda.

Los hechos expuestos en el **wanka** no muestran ningún interés por ajustarse a la verdad histórica que nos han transmitido los cronistas e historiadores españoles. Según la pieza, Almagro es el primer **auqasunk'a** a quien toparon los dignatarios de Atawallpa, por más que la historia afirma que dicho personaje no llegó al Perú antes de la hazaña de Cajamarca. La escena del padre Valverde y la Biblia se produce en el **wanka** momentos antes de la muerte del Inka; según las fuentes históricas, fue el preámbulo de la carnicería de Cajamarca. Según las mismas el monarca sufrió la pena del garrote; en cambio la pieza nos presenta al propio Pizarro atravesando con su espada al augusto reo. Ningún historiador ni cronista nos dice que Carlos V censuró a Pizarro por haber dado muerte a Atawallpa; pero el wanka incluye una escena impresionante en que el monarca español se convierte en panegirista del Inka y en juez inexorable del aventurero.

Es notable la manera como aparecen tratados los personajes españoles. No se desperdicia la menor coyuntura para poner de relieve su excesiva inclinación al oro y la plata. Aunque el padre Valverde rechaza la idea de que hubiesen venido en busca de fortuna, eso es sólo para encubrir el propósito de devastar el Tawantinsuyu. Si alguna vez Pizarro afirma que no le interesan las riquezas del Inka, es porque ya tiene a la vista los fabulosos tesoros del rescate.

Pese al desbordamiento de la zozobra y del dolor que hay en toda la obra, se descubre una ironía incisiva en la forma como se hace actuar a los enemigos barbudos. Téngase la escena del Padre Valverde, empeñado en catequizar al Inka. Este sufrirá dentro de breves instantes la pena mayor que se puede infligir a un hombre: la muerte, una muerte cruel e injusta; sin embargo el sacerdote le habla de una ventura celestial que para su víctima es como la **chala** enigmática y como la honda que dispara fuego en llamas; y luego de esto y llamarle "llapa runakúnaj Înkan" (soberano de todos los mortales), atruena pidiendo castigo inmediato para el desdichado reo. Lleno de fervor religioso Pizarro invoca a la Virgen María y

le demanda valor para decapitar al Inka; acto continuo, presa de inopinada furia, increpa al infeliz y le atraviesa con su espada. Aun en el modo como se hace morir a Pizarro hay una honda y sutil ironía.

Un trato asimismo cáustico es dispensado a Almagro. Este declara con altivo continente que los invasores vienen en busca de oro y plata; pero al final aparece rebajado a la condición de simple guardia del rey de España y recibe de él la ingrata misión de entregar al fuego el cadáver y los descendientes de su compañero Pizarro.

Algo que no deja de llamar la atención es el desenlace. Habría sido de esperar que el wanka terminase con la muerte de Atawallpa y las lamentaciones de los dignatarios y el coro. Así sucede por lo común en la tragedia occidental. Pero aquí el desenlace encuéntrase más allá de la ejecución del monarca indígena. Incapaz de soportar la reprobación del rey español y el peso mismo del crimen consumado, Pizarro cae desfallecido al suelo y allí le sobreviene una muerte tan singular como sorpresiva.

Este desenlace no es un mero recurso encaminado a acrecentar el interés del argumento. Tampoco puede considerarse como una adición debida a copistas o aficionados, pues entre esta escena y el resto no existe en lo absoluto el menor indicio de cisura ni la más leve lesión de la unidad integral de la obra. El mismo estilo, la misma estructura métrica y el mismo sabor se imponen aquí como en toda la pieza. Entonces, este desenlace surge como una necesidad impuesta por la naturaleza de los propios acontecimientos. La conducta de Pizarro, al haber dado muerte a un monarca incondicionalmente sometido y después de haber aceptado un fabuloso rescate, no pudo quedar sin reprobación y sin castigo. Intérprete de las reacciones populares, el autor eligió en su obra para el culpable aquella sanción que el propio pueblo habría deseado que se le impusiese.

Por orden del rey el cadáver de Pizarro debe ser entregado al fuego junto con su descendencia y al mismo tiempo su casa debe ser arrasada. En más de un cronista encontramos que esta medida de escarmiento era muy usual en el Tawantinsuyu y se la aplicaba en casos como la traición al Inka, el adulterio y otros delitos graves. Por tanto, no es extraño encontrarla en el desenlace del **wanka**.

DEDUCCIONES

El examen del **wanka** nos permite distinguir algunos valiosos elementos. En primer lugar, tenemos un tema valorado al través de

un legítimo sentimiento aborigen. Es una bella y dolorosa interpretación indígena de la conquista. El estilo de la composición es original; no nos recuerda a ningún autor ni ninguna obra de ninguna época ni latitud. La forma como se conduce la acción, el comportamiento que se atribuye a los personajes españoles, la concepción personalísima de objetos exóticos como el papel y el arcabuz, en fin, el desenlace, hállanse elaborados con un interés netamente indígena.

Conocemos el mismo tema tratado por diversos autores en castellano y en quechua; pero en niguno encontramos los elementos que nos es dado allegar en el **wanka**. José Pol, en **Atawallpa**, estrenado en Cochabamba en 1869, no presenta la magnitud del suceso de la conquista, entreteniéndose en exponer, con un gusto genuinamente europeo y un sentimiento ajeno a la tierra, una intriga amorosa entre Pizarro y una favorita del Inka. Nicolás Granada, argentino, en un drama que lleva el mismo título, representado en Buenos Aires en 1879, construye su obra con un criterio francamente hispanizante. "La muerte de Atawallpa", drama compuesto en quechua, revelado en los últimos años por Teodro L. Meneses, investigador peruano, guarda con marcada fidelidad la versión de los cronistas españoles; apenas un ligero sentimiento aborigen y algún empeño en satirizar a los invasores le emparentan con el **wanka.**

Con todos estos elementos en la mano, no es posible vacilar ya en deducir que el autor de la obra tuvo que ser innegablemente indígena. En efecto, sólo un autor indígena pudo reflejar de manera tan portentosa el funesto significado de la presencia de los españoles para Atawallpa y para el pueblo entero del Tawantinsuyu, y sólo él pudo haber logrado una pintura tan admirable de la caída del Inka y de la desolación que abatió luego a deudos y dignatarios.

El contenido del **wanka** hace pensar en las referencias que en su obra nos proporciona Nicolás de Martínez Arzans y Vela acerca de la cuarta de las comedias representadas en 1555, en Potosí. A la luz de dichas referencias se descubre indudable afinidad entre aquella y la que nos ocupa. En ambas se trata de la destrucción del imperio inkaico, se habla de la llegada de los españoles y de la prisión injusta de Atawallpa; no se olvida el fabuloso rescate ni la muerte del soberano ni la catástrofe que parece desatarse sobre la tierra. En lo que difieren es en "las tiranías y lástimas que ejecutaron los Españoles en los Indios", que consigna el autor potosino y que no encontramos en el **wanka.**

La afinidad existente entre el **wanka** y la comedia señalada por Martínez Arzans y Vela, robustecida por los elementos acumula-

dos al través del examen, nos induce a presumir que la obra que tenemos en la mano puede ser la que primitivamente fue representada en Potosí. Ella, compuesta en su origen en el quechua chincha, ha llegado a nosotros trasferida al cuzqueño y con notoria intervención del collasuyano. De todos modos, se trata de una pieza sumamente antigua, pues entramos en ella como en la belleza de aquellos ciclópeos recintos de granito pulimentado que aun se preservan en lo inaccesible de los riscales andinos. Ella nos trae el aire y el sabor de los siglos pasados y, al mismo tiempo, nos deja la impresión de la herida aun sangrante y de la muerte que todavía enluta los corazones.

En resumen, no es improbable que este **wanka** hubiese sido compuesto en los primeros años de la conquista por algún **amauta** que hubo sobrevivido a la catástrofe.

IV

EL RELATO

1.— EL MANUSCRITO DE FRANCISCO DE AVILA

El pueblo quechua no guardaba sus mitos, su religión y su historia solamente en los **khipus** y en las pinacotecas especiales de que nos hablan Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, Joseph de Acosta y otros, sino que también los encomendaba a la memoria. Los primeros cronistas que escribieron la historia del Tawantinsuyu recogieron valiosas informaciones de **khipukamayus** que aun conservaban sus archivos de **khipus**. El licenciado Vaca de Castro, sucesor de Pizarro en el gobierno del Perú, recurrió a un grupo de **khipukamayus** para enterarse del pasado de los quechuas. Blas Valera y Waman Puma utilizaron la misma fuente. Empero Cristóbal de Molina, el Cuzqueño, Francisco de Avila y aun el propio Garcilaso se valieron de fuentes puramente orales. Unos y otros encontraron un caudal inestimable de mitos, tradiciones y leyendas. Así fue como se pudo elaborar la historia — aunque no siempre con la necesaria probidad — del Tawantinsuyu, no sólo desde el advenimiento de Manku Qhápaj, sino desde tiempos más antiguos.

No son raros los cronistas que de una manera u otra se refieren a los mitos y leyendas del pueblo inkaico. Y encontramos que el mito del diluvio, el de T'unupa, el de Paqaritanpu, el del lago Titikaka, así como la rica invención de los **wak'as**, son concepciones literarias antes que de otra índole.

Sensiblemente esta riqueza llega a veces a nosotros interpretada por escritores de cultura distinta y en un idioma ajeno al pueblo que la creó. A pesar de todo, ella conserva su sabor vernáculo y existen piezas dignas de consideración, como la leyenda de la princesa Chukillanthu, transmitida por Martín de Morúa y la de la infanta Quri Qóyllur, captada por Cabello Valboa. Pero ante todo tenemos el exuberante panorama mitológico que el presbítero Francisco de Avila nos entrega en un invalorable manuscrito.

El manuscrito de Francisco de Avila posee una importancia que a la fecha no se halla todavía debidamente estimada. Lo han estudiado algunos peruanistas europeos someramente, sin penetrar el fondo ni las proyecciones de su contenido. Bien se ve que el autor copió el relato, de labios de los indios, en el idioma de ellos, no con el propósito de entregarlo a la posteridad tal como lo estaba recogiendo, sino simplemente para facilitar su trabajo de traducción al castellano. No hay que olvidar, por lo demás, que el objetivo principal de este trabajo era el de localizar mejor los ídolos indígenas para actuar contra ellos con mayor eficacia, según confiesa el propio sacerdote. De ahí que en el códice el texto quechua no lleva título, en cambio hay uno largo y ciudadosamente caligrafiado al frente de los pocos capítulos cuya traducción fue hecha. Por razones que han quedado ignoradas Avila dejó su trabajo inconcluso; pero esta circunstancia ha permitido que el relato llegue hasta nosotros en su forma original, no sólo como una revelación de la exuberante mitología quechua, sino también como testimonio incuestionable de su literatura. Aunque insertando a veces observaciones y aclaraciones personales en el contexto, el autor copió al pie de la letra la narración que le hicieron "personas fidedignas y que con particular diligencia procuraron la verdad de todo", conforme declara él mismo en el título de los capítulos traducidos. A este respecto, el peruanista español Marcos Jiménez de la Espada anotaba en 1879 en el prólogo de "Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas": "Francisco de Avila no lo escribía todo de su cosecha, sino que traducía, adicionándolo e ilustrándolo con propias observaciones, un texto original recogido de personas que habían vivido en los errores y ritos de la gentilidad peruana".

El relato contiene los mitos creados en el valle de Waruchiri Su escenario comprende gran parte de la naturaleza andina, proyectándose por un lado hasta el lago Titicaca y por otro hasta el mar. En el tiempo, abarca desde una antigüedad muy remota hasta la época del florecimiento del Cuzco. Los mitos se hallan forjados alrededor de un elemento dominante: la piedra, y otros dos de notoria importancia: el agua y el fuego. Entre las fuerzas determinan-

tes aparecen a menudo, la agricultura y la ganadería. La caza está mencionda apenas por incidencia y la pesca no figura.

En el relato actúan numerosos dioses conocidos bajo la denominación de wak'as. Todos ellos tienen figura y atributos humanos. Se muestran muy sensibles al amor, al odio y a la venganza. Son pródigos cuando premian e inflexibles cuando castigan. Procrean entre ellos y también con seres humanos, más o menos como en la mitología griega. Como consecuencia de conflictos que se suscitan entre ellos muchos quedan convertidos en piedras o en fuentes. Sus nombres no sólo perduran designando montañas, peñones y fuentes, sino también como una tradición de prosapia. Así, las familias que provienen de Llajsamisa, Kunukuyu y Walla, le tienen al wak'a Pariaqaqa por su más remoto antepasado, según detalla Francisco de Avila.

El relato se halla formado por episodios que guardan relación entre sí y por otros que se intercalan, pero guardando un fondo común. Asoma de ellos una belleza simple y transparente, con un sabor y un colorido en que florecen el paisaje y el aliento de la naturaleza andina. La lectura halaga como la brisa del valle y como la suave blancura de las noches de luna. "Es materia gustosa y muy digna de ser sabida", como dice Francisco de Avila. Viene a nosotros con su raro y sutil aroma de pretérito.

El wak'a Wallallu Qarwinchu

El relato comienza aludiendo a una edad muy remota en que la humanidad vivía sometida al dominio del wak'a Wallallu Qarwinchu. Este había dispuesto que las mujeres no tuviesen sino dos hijos. El uno era devorado por él y el otro podía ser criado por sus padres. Eran tiempos en que los hombres resucitaban a los cinco días de haber fallecido y las sementeras daban fruto a los cinco días de haberse hecho la siembra. Los habitantes del valle se habían multiplicado en exceso y vivían en mucha pobreza y sembraban hasta en las peñas y en las cuestas. Había pájaros muy hermosos, loros y pericos con plumaje todo amarillo o todo rojo. Tiempos después apareció un wak'a llamado Pariaqaqa, quien arrojó a todos los habitantes del país hacia los Andes.

Kuniraya y Kawillaka

Luego tenemos los amores de los dioses Kuniraya y Kawillaka. Kuniraya era una divnidad más antigua que Pariaqaqa. Su nombre iba muchas veces asociado al de Wiraqucha. A veces le invoca-

ba: "Kunraya Wiraqucha, runakámaj, pachakámaj, ima jayk'áyuj qanmi kanki. Qanpan chajrayki, qánpaj runayki". (Kuniraya Viracocha, conductor del hombre, conductor del mundo, es tuyo todo lo que existe, tuyas las heredades y tuyos los hombres). Antes de él no había nada en el mundo. El creó los árboles, los ríos, los animales y los campos para el sustento de los hombres.

Kuniraya caminaba muy mal vestido y los que no le conocían le miraban como a un mendigo piojento. Sin embargo prestó grandes servicios a la humanidad. Un día conoció a Kawillaka, **wak'a** deslumbrante de hermosura, y se enamoró de ella. La diosa vivía con absoluto recato y nunca escuchó los requerimientos de sus numerosos pretendientes. Pero Kuniraya era muy sabio y, al no poder lograr sus pretensiones, se convirtió en un pájaro, yendo a posarse entre el ramaje de un árbol de lúcuma, debajo del cual se encontraba la diosa; tomó un fruto maduro y, depositando dentro de él su semen, lo dejó caer junto a la doncella. Esta sin darse cuenta lo alzó del suelo y lo encontró muy sabroso.

Aunque no la había tocado varón alguno, Kawillaka se sintió embarazada y a su debido tiempo dió a luz un niño. Cuando éste cumplió su primer año de edad, la madre decidió conocer al padre y con tal objeto convocó a todos los **wak'as** del lugar. Ellos se presentaron ostentando sus mejores trajes y Kawillaka fue preguntándoles uno por uno. Ninguno se consideraba padre de su hijo. Hacia el final descubrió ella a Kuniraya; pero al verlo tan harapiento no creyó haber podido concebir para semejante infeliz y no le dirigió la palabra. A fin de no verse defraudada la diosa quiso recurrir a otros medios antes de que se dispersaran los **wak'as**. Le dijo al niño: "Anda tú mismo y reconoce a tu padre", y a los otros: "Aquel a cuyas rodillas suba el niño, ese será reconocido como su padre". El niño fue caminando a gatas entre los dioses sentados y acabó por trepar a las rodillas de Kuniraya. La **wak'a** se levantó airada y dijo: "¿Hubiese dado yo a luz un hijo de semejante padre?" Alzó al niño en brazos y huyó. Kuniraya mostróse al punto vestido con un traje de oro y, haciendo que el mundo se cubriera de resplandores, corrió detrás de la diosa. Pero ella huía veloz, sin volver la cara, hacia el mar. Incapaz de resignarse a perderla, el **wak'a** fue siguiendo su rastro y preguntando por ella a los animales que encontraba al paso. Todo fue inútil. La diosa se arrojó al mar y ella y su hijo se convirtieron en rocas.

El diluvio

El relato pasa a referirse a un suceso que Francisco de Avila trata de identificar con el diluvio bíblico. Una llama le pronostica a

su dueño que dentro de cinco días habrá un terrible desbordamiento del mar. El hombre huye con su familia al cerro de Willkakutu, donde también se refugian animales de las especies más diversas. Viene la catástrofe, el agua del mar cubre llanos y montañas, menos la cumbre de aquel cerro. Perecen hombres y animales y sólo se salvan aquellos que se refugiaron allá arriba. Los sobrevivientes continuaron, naturalmente, multiplicándose y la superficie de la tierra volvió a poblarse.

El mendigo Wathiaquri

Luego nos encontramos con el nacimiento del **wak'a** Pariaqaqa en Kunturkutu, bajo la forma de cinco huevos. El primero que se dió cuenta del acontecimiento fue Wathiaquri, un mendigo de quien se dice que era hijo del dios. Wathiaquri, iba una ocasión por una cuesta y en el trayecto escuchó un diálogo muy sugestivo de dos zorros. Por ellos supo que en Anchiqhucha vivía un poderoso señor llamado Tamtañamka, gravemente enfermo. Nadie podía dar con el mal, el cual tenía como causa el adulterio de la esposa. Desde que se cometió el delito, en el techo de la casa anidaron dos monstruos que eran los que le iban consumiendo la vida. Además un sapo de dos cabezas estaba oculto debajo de una piedra de moler. Llegado a la casa del enfermo, Wathiaquri prometió curarlo a condición de que se la diera en matrimonio a la hija menor, de nombre Chaupiñamka. Los dos mostruos y el sapo fueron destruídos; Tamtañamka recobró la salud de Wathiaquri se casó con la joven pretendida. Pero empezó a cobrarle envidia y odio el esposo de la hermana mayor. Wathiaquri tuvo que librar con él una serie de luchas, en las que salió vencedor gracias a la ayuda del **wak'a** Pariaqaqa.

Pariaqaqa y Wallallu Qarwinchu

Más adelante presenciamos una lucha gigantesca entre dos **wak'as** portentosos: Pariaqaqa y Wallallu Qarwinchu. El primero tiene como armas principales la lluvia, el rayo y el viento, en tanto que el otro, comedor de carne humana, posee el fuego. Pariaqaqa se muestra formado de cinco cuerpos, hace llover de cinco puntos diferentes y arroja rayos de cinco regiones del cielo. En este punto cabe observar que el número 5 representaba un símbolo metafísico entre los primitivos quechuas. Mientras Pariaqaqa arroja lluvia y rayos, Wallallu Qarwinchu arde con monstruosas llamaradas que llegan de la tierra al cielo. Las aguas de Pariaqaqa, encerradas mediante montañas por Llajsachurapa, hijo del dios, acaban por formar el lago de Mulluqhocha y consiguen apagar el fuego de Wallallu Qarwinchu, quien, derrotado, huye a refugiarse en la selva andina.

Paraiqaqa lucha con Manañamka, compañera de Wallallu, y arroja a los yunkas, habitantes del lugar, hacia el levante. Luego establece él mismo el ceremonial de su culto. Viene en seguida una reseña de las suntuosas fiestas y ritos con que el pueblo honraba al **wak'a.**

El relato pasa a ocuparse de los hijos de Pariaqaqa, que van conquistando y poblando el valle de Waruchiri. El más fuerte y valiente de todos, Tutaykiri, cae seducido por los encantos de una **wak'a**, hermana de Chukisusu, quien fue antes convertida en piedra por Pariaqaqa. Entregado aquel al amor de la diosa, sus hermanos no pueden seguir adelante y queda detenida la expansión del pueblo de Waruchiri.

Kuniraya y el Inka Wayna Qhápaj

El relato penetra en la era inkaica. Kuniraya, el **wak'a** más antiguo, se dirige al Cuzco y al Inka Wayna Qhápaj le dice: "Vayamos, hijo mío, al Titicaca. Allí te avisaré quién soy". Llegados al lago, el **wak'a** sugirió al monarca la conveniencia de mandar una comisión a los lugares bajos del poniente. Entre los que se encaminaron, unos se consideraban descendientes del cóndor, otros del halcón y otros, en fin, de la golondrina. Uno de los descendientes de la golondrina llegó en cinco días al término del viaje. Allí le entregaron un cofrecillo advirtiéndole que no lo abriera en el camino, porque el único que podía hacerlo era el Inka Wayna Qhápaj en persona. Ya en las cercanías del Cuzco, al hombre le entró una curiosidad incontenible por ver el contenido del cofre. Cuál no fue su asombro cuando, una vez levantada la tapa, vió que dentro había una mujer deslumbrante de hermosura. Sus cabellos eran de oro rizado y su traje como el de una reina. La visión no duró sino un instante,pues la doncella desapareció al punto. Abatido de pesar el hombre continuó hasta el Titicaca, donde el Inka le perdonó la vida tan sólo porque descendía de la golondrina y le conminó a regresar a los lugares bajos. Esta vez el cofre llegó intacto a las manos del Inka, pero antes de que fuera abierto, Kuniraya le dijo al soberano: "Inka, hemos de abandonar este mundo. Yo me internaré en este otro mundo y tú vete a aquel junto con mi hermana. Tú y yo no volveremos a vernos" y se desvaneció en el aire. Una vez abierto el cofre, un instantáneo resplandor cubrió el mundo. El Inka resolvió no regresar al Cuzco. "Aquí viviré con mi princesa, con mi soberana", dijo y en su propio lugar envió a uno de sus parientes con esta orden: "Anda al Cuzco y di que tú eres Wayna Qhápaj". En ese momento el Inka desapareció con su esposa, en igual forma que Kuniraya.

Los hijos de Pariaqaqa

Ahora estamos en presencia de cinco hijos de Pariaqaqa, de aquellos que nacieron de los cinco huevos, sustancia primitiva del dios. El mayor se llamaba también Pariaqaqa; los otros eran Llajsachurapa, Punchu, Pariaqarku y Sullk'ayllapa. Pariaqarku había quedado vigilando la entrada de la selva desde el día aquel en que, como consecuencia del combate del lago Mulluqhocha, Wallallu Qarwinchu había huido. Pero parece que en realidad Wallallu no huyó a la selva, sino que, convertido en pájaro, se refugió en un peñón del monte Takiyuka. Los hijos de Pariaqaqa, esta vez, arrojaron una tempestad de rayos sobre el monte y Wallallu tuvo que huir de nuevo, no sin haber dejado allí una monstruosa serpiente de dos cabezas, la cual fue convertida en piedra por Pariaqaqa. Wallallu Qarwinchu, perseguido de cerca por sus adversarios, se internó recién en la selva. Los hijos de Pariaqaqa se retiraron a las inmediaciones del monte Wamayaku y se establecieron en un peñón llamado Pariaqaqa. Allí convocó el mayor a todos los pueblos del Tawantinsuyu antes del advenimiento de los Inkas y eligió a los Wajsakuna (sacerdotes) que debían encargarse de su culto. Los Inkas, cuando advinieron, adoraron a Pariaqaqa y pusieron muchos sacerdotes encargados de servirle.

Uno de los Inkas le pidió a Pariaqaqa que uno de sus hijos le ayudara en su guerra con las Amayas y Siwayas. El **wak'a** le encomendó la misión a Maqawisa, quien derrotó fácilmente a los enemigos.

Llujllaywankupa

El relato nos coloca en presencia del **wak'a** Llujllaywankupa. Una mujer llamada Llajtichunpi, al trabajar su campo tropieza con un estorbo y sin saber qué es lo arroja a un lado. Continúa trabajando y vuelve a encontrar el mismo estorbo. Sospecha que puede tratarse de un **wak'a** y se lo lleva a su casa. En el pueblo se adoraba al **wak'a** Katikilla, poseedor de una virtud que consistía en hacer hablar a cualquier **wak'a**, inclusive a los que no querían. Este obligó a hablar al **wak'a** de Llajtichunpi, que dijo: "Soy hijo de Pachakámaj, dios del terremoto. Mi nombre es Llujllaywankupa. Mi padre me ha enviado a proteger a este pueblo". Desde entonces le adoraron los habitantes de aquel lugar. Tiempos después el **wak'a** desapareció. Los ancianos fueron en su búsqueda y no encontrándolo en el sitio de su aparición le llevaron muchas ofrendas a su padre. Finalmente sus plegarias hicieron que el wak'a volviese al pueblo.

Pachakámaj

En el curso del relato aparece claramente que Pachakámaj no tiene sino un poder: el de sacudir la tierra. Es su única manifestación posible. Al mismo tiempo se ve que su nombre no es propiamente Pachakámaj, sino Pachakuyúchij. Pachakámaj es tan sólo su atributo, como lo es también de Wiraqucha. El atributo fue empleado por los antiguos quechuas para designar el santuario de Pachakuyúchij, a orillas del mar, cerca del río Rímaj.

Un gran levantamiento de pueblos puso en peligro el trono de Túpaj Yupanki. Derrotado el ejército imperial, el Inka llamó en su auxilio a todos los wak'as. Entre ellos se encontraba Pachakuyúchij. Pariaqaqa, no pudiendo acudir en persona, envió a su hijo Maqawisa. El monarca habló de la manera como les honraba y pidió su ayuda contra los adversarios del Cuzco. Los wak'as guardaron silencio. Cuando Túpaj Yupanki les volvió a hablar reclamando su respuesta, Pachakuyúchij habló el primero: "Inka, carne del Sol, yo callo porque mi poder sacude a todos, inclusive a tí y al mundo entero. Si entrara yo en acción, no sólo perecerían los enemigos; tú y el propio universo hallarían el mismo fin. Por esto es que guardo silencio". Luego, en medio del silencio de los wak'as, habló Maqawisa: "Inka, sangre del Sol, yo marcharé contra tus enemigos. Tú quédate tranquilo en tu tienda. Yo los derrotaré en poco tiempo". Al hablar Mâqawisa exhalaba un aliento semejante al humo tenue que se desprende del metal fundido. Los enemigos del Cuzco fueron vencidos. En agradecimiento, el Inka le ofreció muchos manjares; el wak'a sólo le aceptó corales. También le fueron ofrecidas algunas princesas; pero tampoco quiso él aceptarlas.

Costumbres y ritos

El relato nos habla en seguida de las costumbres y prácticas religiosas de los diversos pueblos del valle de Waruchiri. Hay un interesante desfile de **wak'as**, entre los cuales aparece a menudo Pariaqaqa. Este se presenta como un dios que favorece con la lluvia a los hombres; pero se venga de ellos cuando no le honran. A veces los convierte en piedras.

Entre las costumbres de Waruchiri, vemos que los muertos quedaban expuestos durante cinco días a la vista de todos. Se creía que luego el espíritu del difunto, del tamaño de una mosca, emprendía el vuelo susurrando. La gente decía: "Se marcha a la presencia de Pariaqaqa, creador y gobierno nuestro.

Anchikara y Wayllama

Hacia el final hay un idilio entre los **wak'as** Anchikara y Wayllama. El primero es guardián de una fuente con cuyas aguas riegan sus campos los Allaukas. Un día vino Wayllama, joven y hermosa, y le dijo: "Hermano, es muy escasa el agua que va a mi heredad. Si sólo tú te llevas el agua, ¿con qué hemos de vivir nosotros?" Diciendo esto la mujer se sentó dentro de la misma fuente. Seducido por su belleza y rendido al punto por el amor, el wak'a le habló con muy dulces palabras. La mujer insistió en su demanda; mas el otro arguyó que el caudal era también escaso para los suyos. Entre tanto, acudieron los hijos de Anchikara y desviaron el agua hacia la laguna de Lliuya. Enamorados ambos, Anchikara y Wayllama resolvieron quedarse junto a la fuente para siempre, y se convirtieron en piedras. Al mismo tiempo, fueron convertidos también en piedras, dentro de la laguna, los hijos de Anchikara.

Qullqiri y Kaphiama

El relato termina con los amores del **wak'a** Qullqiri y la pastora Kaphiama. El **wak'a** vivía en el lago de Yansa y, deseando una esposa, ayudado por Kuniraya encontró a la pastora, enamorándose de su juventud y de su belleza. La atrajo mediante un ardid. Le hizo decir que una llama suya había parido un corderito en el cerro. La mujer se encaminó muy contenta en busca de la parida, llevándose su tamborcito de oro, dos bolsas de coca y un cantarillo de chicha. Al verla venir, el wak'a se convirtió en un pajarito llamado **qallkallu**. La pastora se aficionó de él y luego de una larga persecución logró cogerlo. Pero cuando lo guardaba en el enfaldo se le derramó la chicha y en ese sitio empezó a brotar una fuente. El pajarillo comenzó a crecer en el enfaldo y su peso era ya excesivo, y cuando la pastora trató de ver a qué se debía aquello, se le apareció un joven muy apuesto. Se enamoraron ambos y se fueron al lago de Yansa. Los parientes de la joven, preocupados por su ausencia, se pusieron a buscarla por los pueblos vecinos. Cuando la encontraron, ella se negó a volver a su casa y Qullqiri ofreció al padre, a fin de que le permitiera vivir con la amada, construirle en cinco días un canal subteráneo para regar sus campos. En efecto, el dios abrió el canal, desde el lago Yansa hasta las vecindades del pueblo donde vivía el padre de Kaphiama. En ese sitio comenzó a surtir una fuente de abundante caudal, la misma que conserva el nombre de la pastora.

2.— LA LEYENDA DE MORUA

En "Los Orígenes de los Incas", de Martín de Morúa, encontramos una leyenda no poco atrayente, pero vertida al castellano, intitulada: "Ficción y suceso de un famoso pastor llamado Aqoyrapha con la hermosa y discreta Chukillanthu, ñust'a hija del Sol". A simple vista se comprende que el relato es una traducción hecha por Morúa a la manera de la "Oración primera al Hacedor" de Molina, pues conserva toda la sencillez, el colorido y el sabor propios de las creaciones indígenas.

La princesa Chukillanthu vive con su hermana menor en un suntuoso palacio del Sol. Durante el día pueden las dos pasearse por la sierra, pero deben regresar antes de que llegue la noche. Las puertas del palacio se hallan celosamente vigiladas y a ningún varón le es permitdo aproximarse a ellas. Un día, al caminar por la montaña se Sawasíray, las hermanas conocen a Aqoyrapha, pastor del ganado blanco destinado a los sacrifcios, y conversan con él. Chukillanthu se enamora de él y por la noche, en sus sueños, se le aparece un pajarillo que le aconseja que vaya a sentarse en medio de las cuatro hermosas fuentes que representando a los cuatro grandes territorios del imperio existen en el patio; una vez allí, la doncella debe ponerse a cantar; si su canto es repetido por las cuatro fuentes, querrá decir que le acompañará la ventura en su amor. La princesa, despierta con la inquietud consiguiente, corre a sentarse y canta tal como el pajarillo le dijo. Las fuentes repitieron la canción sin tardanza.

El pastor, enamorado también, comprendió que el corazón de la doncella era inalcanzable y entregaba al viento su dolor en los lamentos de su flauta. Pero su madre, viendo cómo languidecía el joven, recurrió a los adivinos para saber lo que con él sucedía. Un día, en la choza solitaria que habitaba su hijo, éste se introdujo en un bordón mágico que ella había conseguido. Apareció Chukillanthu con su hermana en la puerta de la choza y, seducida por la hermosa apariencia del bordón, pidió a la mujer que se lo regalara. De este modo Aqoyrapha penetró en la morada de la princesa. Al día siguiente, Chukillanthu salió sola con el bordón en la mano y los amantes se acogieron a los parajes discretos de una quebrada. Una guardiana suspicaz que fué en seguimiento de la infanta sorprendió allí el idilio y empezó a dar grandes voces. Los enamorados emprendieron la fuga y en la cumbre de una montaña quedaron convertidos en figuras de piedra. La montaña desde entonces lleva el nombre de Pitusíray, esto es, pareja encadenada.

3.— LA LEYENDA DE CABELLO VALBOA

Tenemos un relato compuesto en los primeros años de la conquista. Lo recogió Miguel Cabello Valboa en el último tercio del siglo XVI, en Quito, de labios de Mateo Yupanki Inka, consignándolo, vertido al castellano, en la tercera parte de "Miscelánea Antártica".

No es una aventura acaecida entre wak'as ni se encuentra en ella la asistencia del prodigio. Actúan personajes humanos en un plano que no se aproxima a lo sobrenatural. Es un tema amoroso tratado de una manera sutil y delicada en un fondo admirablemente realista.

Los protagonistas son Killku Yupanki y Qori Qóyllur. El primero es hijo del auki (infante) Túpaj Yupanki, albacea de Wayna Qhápaj y asesinado por orden del Inka Wáskar. Ella es hija de Chunpillaya, la cual poseía una belleza extraordinaria y era concubina predilecta de Wáskar, habiendo muerto muy joven en el palacio imperial. La niña, Qori Qóyllur, fue recogida por Qarwa Tijlla, hermana del monarca, y criada en el valle de Sijllapanpa.

Tan pronto como fue exaltado al trono del Cuzco, Wáskar recibió parabienes y valiosos presentes de su hermano Atawallpa. Pero los mensajeros fueron tratados con marcado despotismo y llevaron el mensaje de que Wáskar enviaría en seguida las órdenes y recomendaciones del caso para el gobierno de Quito. Las órdenes no pudieron llegar, en vista de lo cual Atawallpa mandó una nueva embajada, cuyo jefe era el joven Killku Yupanki. Este, a su paso por Sijllapanpa, fue agasajado por recomendación de la madre y de la esposa de Wáskar. En la fiesta conoció, entre muchas jóvenes, a Qori Qóyllur, hermosa y seductora como ninguna. El amor hizo presa en ambos, por más que no hallaron una coyuntura para hablarse. En el relato se lee respecto de la doncella: "...andaba tan inquieta y fuera de sí que sin quererlo ni pensarlo a pocos días se lo pudo conocer Qarwa Tijlla, su tía, porque un suspirar ordinario, unas preguntas sin tiempo, unas alabanzas de ajenas gracias sin propósito y fuera de coyuntura, un traer la plática a su gusto, un mudar la voz y color del rostro oyendo el nombre de la cosa amada, un hablar y tratar de entresueños: todos son claros indicios de pasión, y martirio amoroso..." Del joven dice otro tanto, y más.

Llegado al Cuzco, Killku mandó a Sijllapanpa a uno de sus compañeros en averiguación de la morada y antecedentes de la muchacha y más tarde le hizo anunciar su visita. El Inka le recibió

con muy poca cortesía, arrojó al fuego los presentes que le había llevado e hizo matar a cuatro de los que componían la embajada. De regreso, cumplió su anhelo de visitar a la amada. Aquí presenciamos un encuentro como aquellos que nos describen los autores románticos del siglo XIX: "...vió delante de sí, sin creerlo, a aquel que cuando estaba ausente no se le apartaba de la vista; y la que se hacía muy retórica reprendiéndolo cuando no lo veía, ahora que lo ve está muda y, turbada con la repentina visita, no supo qué hacer, y tomó por último remedio para encubrir su acortamiento, llamar con voz temblante y turbada, a Qarwa Tijlla, su tía". Entre tanto, el joven no estaba "menos turbado que la doncella, hablando harto más con el corazón y ojos que con la lengua". Killku pidió un plazo de dos años para unirse en matrimonio con la doncella. Qarwa Tijlla, condescendiendo a los sentimientos de su sobrina, halló prudente fijar en tres años el plazo.

Transcuridos los tres años, el prometido no regresó. En ese lapso había estallado la guerra civil. Tanto en Quito como en el Cuzco se organizaban poderosos ejércitos y en las batallas perecían millares de jóvenes. Killku fue arrastrado por la vorágine. Al cuarto año de su ausencia Qarwa Tijlla cayó enferma de muerte y la sobrina debía ser desposada por un noble capitán a quien había sido prometida por el Inka. Resuelta a no renunciar a su pasión y aun antes de que expirase su tía, Qori Qóyllur abandonó el hogar y, vestida de varón, se enroló en los servicios auxiliares del ejército cuzqueño.

La guerra continuaba cruenta y desfavorable para Wáskar. En la batalla de Yanamarka el joven Killku cayó con un muslo atravesado por un dardo, mientras los suyos iban ganando terreno e infligiendo segura derrota al Cuzco. Quedó en medio de montones de cadáveres, desangrándose, sin esperanza de salvación. Ya cuando se ponía el sol, apareció un joven que, dolido "de tan lastimoso estrago", iba socorriendo a los heridos. Le tocó el turno a Killku, a quien refugió en una vivienda campesina de los contornos, consagrándose con singular esmero a su cuidado. Se le dió a conocer como Titu, vecino de aquella comarca, y no le abandonó ni aun después de que la herida hubo cicatrizado, pues el guerrero se encontraba en tierra enemiga. Meses después llegaron los españoles y en manos de ellos cayó Atawallpa. Llegó un día en que los ojos de Killku descubrieron en Titu a la inolvidable Qori Qóyllur. El relato acaba haciendo intervenir al español Hernando de Soto, bajo cuya protección se habrían desposado los jóvenes amantes.

4.— OTROS RELATOS

Los cronistas de la conquista y de la colonia se muestran acordes al sostener que la tradición era una fuente histórica importante entre los quechuas. Cieza de León, Polo de Ondegardo, Juan de Betanzos, Cristóbal de Molina, etc., basan sus obras én las narraciones de los indios. Francisco de Avila, como hemos visto, recoge por iguales medios una buena parte de la rica mitología inkaica.

Sensiblemente los cronistas no se preocuparon, como ya dijimos en otra parte, de explorar en ningún terreno la cultura del pueblo sometido. Si tomaron algunas muestras como los himnos sagrados y algunos mitos fue tan sólo como un medio para precisar sus objetivos de lucha. Francisco de Avila, una vez aprehendidos los relatos, iba localizando los wak'as y destruyéndolos, conforme nos declara él mismo.

Empero la riqueza literaria de los Inkas, combatida y privada de los necesarios medios de preservación, no ha desaparecido del todo en cuatro siglos de esclavitud. Hemos conocido testimonios de imponderable valía. En la desnuda pobreza de la choza, por las noches, o en la áspera soledad de la montaña, entre los pastores, suele expandirse el sahumerio de los relatos antiguos. No olvidamos que también nosotros solíamos embriagarnos, en años ya lejanos, con el aroma de ese viejo sahumerio.

Según anota José María Arguedas en "Canciones y cuentos del pueblo quechua", la sierra peruana puede considerarse como un conservatorio de la literatura aborigen. El mismo autor, en su artículo intitulado "La literatura quechua en el Perú", publicado en "Mar del Sur", revista limeña, considera que los cuentos y parábolas sobrevivientes en la sierra son "un caso excepcionalmente singular de la literatura". Arguedas ha reunido en "Canciones y cuentos" valiosas colecciones de cantares y de relatos. En su obra nos habla también de un escrupuloso y paciente coleccionista de joyas literarias indígenas. Es Jorge A. Lira, sacerdote cuzqueño. Ya le conocimos como a preservador de poesías quechuas. Arguedas nos lo presenta como a poseedor de 60 relatos recogidos palabra por palabra de boca de los indios del distrito de Maranganí, departamento del Cuzco. El padre Lira nos produce la misma impresión que Francisco de Avila. No importa que los objetivos de uno y de otro hayan sido diferentes. Si Francisco de Avila recopiló los mitos quechuas para combatir con más acierto la idolatría popular, Jorge A. Lira, clérigo como aquel, realiza su trabajo con el solo propósito de revelarnos la existencia de aquel tesoro.

Arguedas nos ofrece en su libro, traducidos al castellano, ocho relatos arrancados de la colección de Lira. Algunos de ellos, por la naturaleza de los personajes y de la propia acción, provienen de los tiempos coloniales. Otros, sin duda, son de origen más antiguo, pues no se encuentra en ellos ningún elemento que no sea propio de la cultura inkásica. Entre estos últimos sobresale por sus contornos puros y cristalinos uno que lleva el título de "El joven que subió al cielo".

Los personajes del relato llegan a nosotros sin nombres. O no los tuvieron nunca o los perdieron bajo la acción del tiempo. No es raro encontrar entre los quechuas relatos de esta índole.

Era un óptimo patatar del que los ladrones robaban cada noche. Los dueños resolvieron que su hijo fuese a vigilar el predio. Las primeras dos noches, aunque se las pasara en vela, el joven no pudo evitar el robo, pues los ladrones aprovecharon unos breves instantes en que el sueño cayó sobre sus párpados. La tercera noche no se rindió del todo y entonces vió que una multitud de hermosas doncellas, con rostros como flores y con cabelleras de oro, habían invadido el patatar. Eran las estrellas que, tomando formas de mujer, habían descendido del cielo. El muchacho logró aprisionar a una y se enamoró de ella. "Los padres recibieron asombrados a esa criatura — dice el relato, — de tal manera luminosa y bella que la palabra no es capaz de describirla. La cuidaron y criaron, teniéndola muy bien amada. Sin embargo no la dejaron salir. Y nadie la conoció ni vió". Vivieron felices un tiempo; pero el hombre tuvo un día que ir a trabajar lejos de la casa, y la joven se volvió al cielo. Mas, incapaz de resignarse a su infortunio y resuelto a ir en busca de ella hasta encontrarla, el esposo recurrió al auxilio del cóndor. Este se lo puso a la espalda y alzó el vuelo. El joven debía proveerle de alimento en todo el trayecto; pero la provisión no tardó en agotarse. Entonces fue cortándose la pantorrilla por pedazos a fin de que al animal no le faltara sustento. Al cabo de un año de vuelo llegaron a orillas de un mar. Cerca se veía el suntuoso templo del Sol y de la Luna. Allí, mediante ciertas señas que le dió el cóndor, el hombre fue a rescatar, de entre un sinnúmero de doncellas de incomparable hermosura, a su compañera. Vivieron en casa de ella y esta vez el joven debía esconderse de los ojos extraños, pues no estaba en su mundo. Al cabo de un año la estrella abandonó al esposo para siempre. El infeliz se dirigió a la orilla del mar, del mar que hay en el cielo. Allí, acudió nuevamente en su ayuda el cóndor y, al cabo de otro año de vuelo, le devolvió a la tierra, al hogar de sus padres. El hombre no volvió a tomar esposa y su corazón vivió en constante agonía. El relato acaba con estas

palabras: "Hé aquí este corazón que amó tanto a una mujer. He vagado sufriendo todos los dolores. Y he de entregarme ahora al llanto".

M. Rigoberto Paredes, estudioso boliviano, recogió también varios relatos inkaicos y coloniales en su libro "El arte folklórico en Bolivia". Sobresale aquí el cuento intitulado "Los amores del oso". Es un relato inkaico que escuchamos en nuestro propio hogar, allá en los años de la infancia. Un relato delicado y sencillo, cuyo final se hinche de emoción y de belleza. Un jukumari (oso) se enamora de una pastora y se la lleva a su cueva de la montaña. La tiene allí y, cuando va en busca de alimentos, deja la entrada cubierta con un enorme trozo de roca. La joven da a luz un niño, un ser humano completo y perfecto, que crece sano y vigoroso. Pero ella, que en un principio era feliz, comienza a sentir las mordeduras de la soledad y de la nostalgia del hogar que había abandonado. Un día que el **Jukumari** va al lejano bosque en busca de miel, el niño, ya crecido, logra desalojar la roca de la entrada y huye con su madre. De regreso, hallando vacía la cueva, el oso se entrega a la desolación. En sus momentos de mayor amargura toca su quena. La música es tan triste, que al oírla lloran hasta las piedras. Transcurren los años y el **jukumari** no puede hallar el remedio para su mal. Llega un día en que a la pastora le toca morir. Entonces el hijo va a la cueva donde había nacido y allí encuentra a su padre, viejo y enfermo. La alegría de éste es muy grande; toma su quena y toca una música tan jubilosa que hasta las piedras bailan de contento. Muerto más tarde el **jukumari**, el hijo le da sepultura al lado de la pastora. Al verse allí, el amante abre los brazos y rodea con ellos los restos de la amada. Los restos de ambos, así unidos, dan lugar al nacimiento de un árbol corpulento. Después, cuando alguna vez se acoge a su sombra un enamorado infeliz, éste siente que la serenidad desciende a su espíritu y que en su corazón renace la esperanza.

EPOCA COLONIAL

V

LA POESIA

1.— LA LIRICA SAGRADA

La poesía quechua colonial comenzó con la adaptación de los antiguos **jaillis** religiosos a las necesidades del dogma católico.

Consumada la conquista, el clero español trató de imponer la lengua de Castilla al pueblo sometido, para luego inculcarle la doctrina cristiana; pero tropezó con una cultura sólida y poco dispuesta a las sustituciones. Por otra parte, se vió frente a una **idolatría** profundamente enraizada en la conciencia indígena. Entonces optó por valerse de los elementos culturales existentes en la tierra a fin de llegar al cumplimiento de su apostolado. La inclinación natural de los indios a la música y a la poesía y la devoción con que solemnizaban sus fiestas religiosas, fueron hábilmente aprovechadas. Cristo y su séquito de santos comenzaron a aparecer en los viejos himnos con resultados promisorios. Antonio de Herrera, el cronista menos apasionado, transcribiendo a Joseph de Acosta, escribe en el Capítulo X, Libro VII, Década V, de su "Historia General de las Indias": "...han procurado (los prelados) de ponerles las cosas de nuestra Santa Fe en su manera de canto; y es grande el provecho que han hallado, porque con el gusto del Canto, i Tonada, están días enteros embebidos, oiendo y repitiendo sin cansarse".

Empero, a pesar de la autoridad de Herrera y Acosta, algunos investigadores creen que el clero de la conquista no utilizó la poesía autóctona, sino que tradujo al quechua los "cánticos más importantes" traídos de España junto con el Catecismo, al propio tiem-

po que creó "nuevos cantos" y otros elementos tendentes a universalizar el dogma dentro de la colonia. No es más que una afirmación, pues no ha llegado hasta nosotros ningún documento probatorio. En la abundante bibliografía colonial no encontramos ningún rastro de esa obra del clero conquistador. Los cronistas no hacen la menor alusión a ella. Con todo, no podemos negar de plano que los religiosos de aquella época hubiesen compuesto uno que otro **jailli** católico; pero si la calidad de ellos era comparable a la de las pocas estrofas castellanas que conocemos, francamente no hay para deplorar su desaparición. En caso de ser necesario un testimonio, hé aquí uno. que se lee en un óleo del Señor de la Sentencia, fechado en 1563 y existente en el convento de Belén, del Cuzco.

Lágrimas mi bien berteis
Sólo de amor morir queréis
Mis culpas con perlas pagais
Con corales me rescatais.
Si todo eso lo mirais
Basta no me atormenteis
No más pecados cometais
Perdón de todo hallareis.
Señor, perdón me prometeis
Pues mi salvación quereis
Ya arrepentido me mirais
Ya no más ofendido sereis.

Sabido es que España no mandaba poetas a las colonias en aquellos tiempos y el clero peninsular, de un modo general, no se recomendaba por su amor al gay saber, como se ve en el ejemplo transcrito y en otro que tenemos en "Orígenes de los Incas", del mercedario Martín de Morúa, quien nos regala en las páginas de su obra una elegía a la muerte del Inka Túpaj Amaru, compuesta en versos quechuas de pésimo gusto.

Pero ese mismo clero supo utilizar con suma habilidad el **jailli** nativo. El laboratorio de la fe se encargó de darle nuevas finalidades al canto que en otro tiempo había servido para adorar a Wiraqucha, al Sol y a los **wak'as**. Algunos ejemplos han llegado hasta nosotros. El investigador francés Eric Boman copió de labios de los quechuas de la frontera boliviano-argentina, en 1908, un **jailli** que empieza así: **Pachamama, Santa Tierra, kay jatun diapi jamuyku napaykamuj tukuylla wawasniykikuna. Qan, Pachamama, Kaypi kanki, újtaj pata pachapi. Qankuna uywawayku tukuyta...** (Pachamama, Santa Tierra, en este memorable día venimos a saludarte todos tus hijos. Tú, Pachamama, vives aquí en la tierra y otro dios vi-

ve en el cielo. Vosotros nos criais a todos...) La intervención del clero se hace notoria a simple vista. Aparte de los vocablos castellanos, junto a la diosa aborigen ha sido intempestivamente colocado un dios del todo ajeno, que no es otro que el importado por los conquistadores.

Tenemos otra muestra del acierto con que el clero de los primeros tiempos coloniales aprovechó la poesía indígena. Entre los **jaillis** sagrados del Inkario hemos comentado uno que lleva el título de **Runakámaj**. Este himno fue adaptado en forma poco menos que parafrástica a las exigencias del dogma católico. Aparecen los mismos elementos, pero revestidos con un ropaje retórico exuberante. La adaptación es bella, más que el original; pero ha perdido su estructura métrica, convirtiéndose en un cántico en prosa, por más que se presenta con un llamativo estribillo. Su intención misma es diferente, puesto que en el primitivo el hombre rinde adoración al Creador de igual manera que los demás elementos de la naturaleza, en tanto que en el nuevo es mostrado como un ser ingrato, indigno, corrompido y sordo a la palabra de Dios. Pero el propio texto colonial no ha podido mantenerse uniforme en su contenido literal; ha venido sufriendo notables alteraciones al través del tiempo. Tenemos el texto que Fidel Domingo Pinelo transcribe en "Devocionario Híbrido-lírico", 1898, y el que copia y traduce José María Arguedas en "Mar del Sur", 1948. Se trata del mismo cántico; el fondo del contenido y aun el número de versículos son los mismos, pero las frases han sido objeto de cambios y variaciones de alguna importancia. Pinelo conserva el título antiguo de "Himno matutino"; Arguedas nos da uno nuevo: "Pacha paqáriy uylla" (Plegaria del amanecer). El primero consigna el estribillo de **Kamajnin Dios kusikunánpaj** (Para que Dios, su conductor, se regocije) y el segundo el de **Kamajninta yupaychanánpaj** (Para rendir homenaje a su conductor). Tomemos como ejemplo una estrofa de **Runakámaj**:

Qoyllúrpaj Inkan	**El rey de las estrellas**
Inti yayanchis	**Y padre nuestro, el Sol,**
Chujchan mast'arin	**Su cabellera extiende**
Páypaj chakinman.	**A los pies de El.**

El texto de Pinelo dice: **Ñataj intipas llojsinayamuspa qori ráuraj wach'inkunawan qoyllurkunata** p'enqarichinña, **Kamajnin Dios kusikunánpaj** (Ya el sol, asomando por el levante, con sus saetas de oro ardiente hace ruborizar a las estrellas, para que Dios, su conductor, se regocije). En el texto de Arguedas leemos: **Ñan ch'askakúnaj apun ráuraj Inti, llojsiyamunña wach'inkunata, qori chujchata jinantinkama chequirichispa, Kamajninta yupaychanán-**

paj. El propio quechuista peruano traduce: "Ya el rey de las estrellas, el ardiente Sol, empieza a lanzar su luz; y tendiendo su cabellera dorada en el Universo, rinde homenaje a su Hacedor".

Como se ve, en los tres textos el fondo es el mismo; lo único que varía es la forma de expresarlo, bella y luminosa en Arguedas y Pinelo, sencilla y sobria en el original primitivo. En éste hay un sabor a cosa muy añeja, su belleza es agreste y emana un fuerte aliento telúrico.

Los traductores de cánticos españoles de que hablan los que niegan la utilización de la poesía autóctona aparecieron recién al llegar a su fin el siglo XVI. Y, naturalmente, esos traductores no fueron elementos venidos de la Península, sino mestizos nacidos en América. Luis Gerónimo de Oré, franciscano mestizo, tradujo siete cánticos y algunas poesías del castellano al quechua, incluyéndolos en su "Symbolo Cathólico Indiano", publicado en 1598, en Lima. Algunos de esos cánticos fueron transcritos por Pablo de Prado en 1641 en "Directorio Espiritual en la lengua española, y Quichua general del Inga".

La poesía sagrada colonial fue creada en su verdadera sustancia recién durante el siglo XVII, por poetas indios y mestizos que abrazaron la carrera del sacerdocio. Los testimonios más antiguos datan del primer tercio de aquel siglo.

Entre las poesías originales que aparecen en la bibliografía colonial podemos referirnos a tres que fueron incluídas por el bachiller Juan Pérez Bocanegra en su "Ritual Formulario, e Institución de curas", publicado en 1631, en Lima. En la obra no existe ninguna referencia acerca de si las poesías fueron compuestas por el bachiller o tomadas de alguna fuente. De las tres composiciones, sólo la tercera, intitulada "Oración a la Virgen sin mancilla", contiene un valor digno de estima, tanto por lo ingenioso de su estructura métrica cuanto por el fervor de su contenido. Hé aquí una estrofa:

Sapallaykin q'emikúnkay	**Tú sola eres, Madre mía,**
Kanki, mama, kay pachapi,	**En este mundo el descanso.**
Ña puñújtiy uj pachapi	**Cuando me muera, en el cielo**
Kusikuyman thaskikúnkay	**Serás la senda del gozo**
Qhochukuyman yaykuykúnkay	**Y de la eterna ventura**
Qhápaj punku.	**Puerta sagrada.**

También tenemos al jesuita mestizo Juan de Figueredo, quien publicó al frente de una reedición de "Arte de la lengua quichua".

de Diego Torres Rubio, hecha en 1700, una poesía intitulada "El panal". Aunque ella no es de índole propiamente religiosa, la mencionamos aquí por haber sido compuesta por un sacerdote. La poesía comienza con esta estrofa:

Ñoqajchá ñinkíchij kay (qelqasqayta	**Diréis que míos son estos (escritos.**
Manan ñoqajchu: (amautakunajmi,	**No es evidente. Son de los (amautas.**
Paykunan, ari, wanq'oyru jina,	**Fueron ellos que igual que las (abejas**
Misk'ichirqanku.	**Los endulzaron.**

En esta poesía, el idioma quechua es comparado con un panal. Con miel extraída de él se ha nutrido el autor a fin de procurar alimento a los demás. Sin esta miel, no le sería posible ofrecerles nada, pues sus alas no son lo bastante poderosas, como las de los **amautas**, para buscar el requerido néctar por su cuenta. Pero invita a todos a participar de la bondad del panal, cuya riqueza, para provecho de una sola persona, es excesiva.

La restante poesía colonial que ha llegado hasta nosotros, no fue consignada en gramáticas ni catecismos ni vocabularios, sino que andaba dispersa en oscuros manuscritos o en fuentes orales. Le cupo al clero de la República reunirlo y publicarlo. Carlos Felipe Beltrán y Fidel Domingo Pinelo hicieron conocer en Bolivia colecciones interesantes; en el Perú, José Pacífico Jorge y Jorge A. Lira. Este último ha llegado a reunir 106 poesías sagradas en un volumen que permanece inédito, pese a que fue presentado al Congreso de Peruanistas de Lima en 1951.

El clero mestizo de la colonia, aparte de emplear el quechua más o menos puro en sus creaciones, no se olvidaba del castellano, pues hacía que ambos idiomas anduvieran juntos, como asidos de la mano. En esta clase de composición, que dió en llamarse mestiza, versos quechuas alternaban con castellanos. Hé aquí una muestra desprendida del "Devocionario Híbrido-lírico" de Pinelo:

Rikususpar qan Mamayta	**Al verte a tí, Madre mía,**
Tan hermosa,	**Tan hermosa,**
Songoyqa munan phatayta	**Mi corazón quiere abrirse**
Como rosa.	**Como rosa.**

El Devocionario de Pinelo contiene un buen puñado de cantos mestizos y otro igual de versos compuestos en quechua puro, unos

y otros relativamente bien logrados. Tomemos al azar, de entre los últimos, un trozo. Se trata de un poema que lleva por título "A Jesús Crucificado". Dice:

Mana qanta yuyarispan	**Sin acordarme de tí**
Salqa jina purirqani:	**Anduve como un salvaje:**
Kunkaykita uyarispan	**Hoy, escuchando tu acento,**
Sanpa kayniyta waqani.	**Llorando estoy mis flaquezas.**
Páuqar qori yawarniyki	**Tu sangre de oro florido**
Ñoqaraykun jich'akurqan.	**Fue derramada por mí**
Chay umiña waqayniyki	**Y el tesoro de tus lágrimas**
Ñoqaraykun t'akakurqan.	**Por mí también se agotó.**

La "Antología Quichua, sagrada y profana" y el "Ramillete hispano quichua", importantes opúsculos de Carlos Felipe Beltrán, cuentan asimismo con cánticos de cierta valía. Muchos de ellos son originales del autor. No se puede decir lo mismo de la colección de José Pacífico Jorge, donde en medio de abundante broza hay apenas dos o tres composiciones que ofrecen algún interés. La de Jorge A. Lira es sumamente valiosa, aunque casi toda inédita. Contiene joyas de altísimos quilates, como aquella plegaria matinal que hemos comentado líneas arriba y del cual algunos estudiosos se han ocupado largamente.

Fuera de las colecciones conocidas todavía viven algunas poesías en labios del pueblo. Se las suele oír en la solemnidad de algunas fiestas. En Cochabamba se canta un himno a la Virgen de Chuchulaya. Es el cántico más doloroso y de más puro valor lírico que nos queda de los tiempos coloniales. Fue recogido por Teófilo Vargas en "Album de música religiosa". Hé aquí una estrofa:

Waqayniywanmin súnqoy (llamp'uña,	**Tanto he llorado, que está ya (inerte mi corazón.**
Qhawaykullayña, jatun Mamay.	**Vuelve a él los ojos, Madre (inmortal.**
Unanchayniyta k'anchaykullayña.	**Que tu luz bañe mi desconsuelo,**
Chakiykimanta nin ripusaj.	**De tus pies antes no me he de ir.**

El contenido de este himno difiere mucho del de los demás que quedan como producto del clero colonial. La poesía sagrada de la colonia, concretamente la compuesta por los sacerdotes, se caracteriza por su contrición artificiosa, por su afán de exaltar más allá de todo límite la condición divina y todopoderosa de Dios y de los santos y por mantener, antes que la fe y la esperanza, un esta-

do de temor constante en el ánimo del creyente. Véase esta estrofa tomada de "Melodías Religiosas en Quechua", de José Pacífico Jorge:

Diósniy phiñakujtin	**Cuando se enoje mi Dios**
Mámay kayniykiwan	**Tú con tu amor maternal**
Súmaj mantoykiwan	**Bajo tu manto precioso**
Pakaykukuwanki.	**Me vas a esconder.**

En cambio el himno de Chuchulaya desborda un dolor humano acumulado durante mucho tiempo; el dolor fluye de los versos como la sangre de la herida y se expande con un suave dejo de desesperanza. Tenemos aquí otra estrofa:

Mánchay laqháyaj, únphuj kay (pacha.	**Enfermo y tétrico se ha vuelto (el mundo.**
Pántay pantaylla purísqay chay.	**Sólo hay falsía por donde voy.**
Wajchayki kani, munakuyníykij	**Pues tu mendigo soy, con la túnica**
Munakuyninwan qhataykuway.	**De tu ternura cobíjame.**

La diferencia resulta del simple hecho de que este canto ha brotado de la sufrida entraña del pueblo, en tanto que los demás han sido pacientemente elaborados como la cerca de un redil. Lástima grande que no se conserven sino muy contados poemas de la categoría de este himno. De tal calidad son algunos de los cuarenta himnos que se cantan en la fiesta de la Virgen de Guadalupe, en la ciudad de Sucre.

2.— LA LIRICA PROFANA

La conquista hubo de determinar cambios fundamentales en los estratos de la psicología indígena. El quechua había sido antes un pueblo fuerte y tranquilo; su confianza en sus autoridades no había conocido límites; expansivo y alegre en sus fiestas, sensitivo en sus penas; su vida y su espíritu poseían algo del sol y algo de la tierra, sus divinidades. Con la invasión de los blancos, su fortaleza y su libertad fueron convertidas en servidumbre. Entonces hubo de refugiarse en las profundidades del silencio y de la angustia. El miedo al poderío implacable del español le volvió tímido y desconfiado, y también amante de las orgías católicas.

La transformación de su psicología tenía que repercutir en sus manifestaciones artísticas. Su música adquirió un fondo de incurable tristeza; desaparecieron las joviales melodías del **wawaki**

y de la **qhashwa**; el **arawi** y el **wayñu** tomaron aire de lamento. La poesía tuvo que seguir un camino paralelo. Los versos alegres fueron olvidados y nacieron otros que sólo podían hablar de soledad y de infortunio.

Son la poesía y la música de esta época las que desvían el criterio de los hombres de ciencia occidentales. Partiendo de esta base, ellos toman la tristeza por la esencia única del arte nativo y como fondo constitutivo del alma quechua. La captan por lo general en el **yaraví** y juzgan que el indio no conoció jamás otra música ni otra poesía. Mas no asoman a su verdadero pasado ni a su vida actual para ver la naturaleza de sus expansiones. Por eso ignoran que en la raíz original de este pueblo no hay tristeza. No comprenden que el **yaraví** es la expresión de su dolor presente, presente desde la muerte de Atawallpa hasta hoy día, y causado por el despojo permanente de que es víctima. Se engañan profundamente los hombres de ciencia al pensar que el indio de hoy no sabe sino sufrir y llorar. Con muy poco sentido de análisis Edwin R. Heat en sus "Antigüedades Peruanas" anota el siguiente concepto al referirse a la música nativa: "Siempre ese dúo en clave menor, y de noche como se suele escuchar, que más parece el gemido o lamento triste de un espíritu que se apaga, que una voz humana!" Luego copia estos versos traducidos del quechua al inglés por Clemente R. Markham:

"Mi madre me concibió en medio de la lluvia y de las nubes
Para llorar como la lluvia y ser combatida como las nubes.
Naciste en la cuna del dolor — díjome mi madre al envolverme en (los pañales
Si cruzo errante el espacioso mundo
No podré encontrar quien a mí se iguale en miseria.
Maldito sea el día en que fuí concebida,
Maldita sea la noche en que nací.
¡Séalo desde entonces para siempre! (1).

Heat y cuantos se ocupan del espíritu indígena, no han podido ver cómo ríe el indio, con carcajada limpia, cómo se alegra y se regocija. No han visto cómo se ilumina su semblante cuando caen lluvias oportunas y el pegujal promete buena cosecha. Ignoran la algazara que preside sus reuniones familiares y sus fiestas. Es que entre los sabios europeos y los indios se abre el abismo del color,

---

(1) Traducción castellana de Manuel Vicente Ballivián.

del traje y del idioma. El indio ha aprendido en cuatro siglos de adversidades a no presentarse al blanco como se presenta al sol y al viento de sus montañas.

En tiempos del Inkario la poesía fue cultivada por una jerarquía especial de intelectuales extendida en todo el Tawantinsuyu. Si bien se la escuchaba siempre en labios del pueblo, provenía por lo regular de aquella fuente. Pero dentro de la colonia la jerarquía de los **arawikus** desapareció en la servidumbre, de suerte que los predios de la poesía quedaron desiertos.

Ya no se cultivó más la **qhashwa** ni el **wawaki** y los otros estilos languidecieron. El **arawi** y el **wayñu**, para salvarse, buscaron refugio en el folklore. El **arawi**, convertido en yaraví por mestizos y criollos, fue adoptado también por la poesía colonial castellana, para contar la tristeza del amor. El wayñu se mantuvo intocado, por su triple condición de música, poesía y danza.

Más que de la masa indígena, la nueva poesía dimanaba de la mestiza, clase menos oprimida. Waman Puma nos ofrece una canción que nos trae un sabor nuevo, propio de la época:

Chijchillanthu,	**Por la discreta penumbra,**
Chijchillanthu,	**Por la discreta penumbra,**
Pakayllanthu.	**Por la sombra protectora.**
Maypin kaypi rosas t'ika	**¿Dónde hay rosas por acá?**
Maypin kaypi chiwanwaylla,	**¿Dónde hay flores de chiwánway,**
Maypin kaypi jamanqaylla.	**¿Dónde hay flores de jamánqay?**

El mismo cronista transcribe en el folio 862 de su obra estos versos que los indios cantaban como un desbordamiento de sus aparentes orgías:

Awaya, ayawaya,	**Awaya, ayawaya,**
Máchaj machajlla	**Muestra que te emborrachas,**
Túkuj kay,	**Aunque no sea así.**
Ujyaj ujyajlla	**Muestra que estás bebiendo,**
Túkuj kay,	**Aunque no sea así.**
Q'épnaj q'epnajlla	**Muestra que echas las entrañas,**
Túkuj kay.	**Aunque no sea así.**
Qanqa servi suyulla,	**Tú no eres más que un siervo**
Minasuyulla.	**Y un mitayo.**

Apareció luego, al mismo tiempo que en la poesía sagrada, la estrofa bilingüe, en la que alternaban versos quechuas con castellanos. De la Antología de J. M. B. Farfán tomamos este ejemplo:

Ñáupaj p'unchaykuna	**En días mejores**
Con amor igual	**Con amor igual**
Khuska kausarqanchis	**Unidos vivimos**
Con más lealtad.	**Con más lealtad.**

La estrofa mixta tuvo bastante expansión; pero no se abandonó el cultivo del verso puro. Elaborados en un quechua prístino aparecían poemas de indudable belleza. Tenemos aquí una estrofa desprendida de un **arawi**:

Chinkachisuspa, urpiy killaña,	**Habiéndote perdido, mi paloma de (luz**
Mask'amurqayki súnqoy k'irisqa,	**Lejos te fue a buscar mi herido (corazón.**
Icha maynijpi tinkuyman ñispa	**"Tal vez podré — decía — (hallarla en algún sitio**
Ñawillantapis qhawaykunáypaj.	**Para volver a verle siquiera las (pupilas".**

El verso colonial, aparte de su **leit-motiv**: la tristeza, se distingue por su estricta sujeción a las reglas de la métrica castellana y a menudo — si no es mixto — por la adaptación de términos castellanos a las modalidades quechuas:

Alqetullapis wasin punkupi	**Hasta el perrito, junto a la (puerta,**
Ayñan sinchita,	**Ladra bien fuerte,**
Dueñonta suyan wayllukunánpaj,	**Espera al dueño para halagarle,**
Ñonqay nipita.	**Pero yo a nadie.**

La lírica profana de la colonia no es más rica que la religiosa; pero posee mayor fuerza e intensidad. Antes del advenimiento de la República vivía en la memoria de las masas mestizas e indígenas. Después conoció el vivero de las colecciones manuscritas y también los beneficios de la imprenta. Ismael Vásquez y José Armando Méndez poseían buen número de composiciones. Carlos Felipe Beltrán, José Mario Benigno Farfán y otros han publicado antologías que contienen muestras de alto valor lírico.

El Manchay Puitu

Un poema de singular valía es el intitulado **Mánchay Puitu**. Se lo recita y se lo canta en Bolivia. Tiene música propia y además se lo asocia a una leyenda de raro sabor pasional. Su autor fue un

cura potosino que vivió a mediados del siglo XVIII. Se sabe que era indio de origen; pero su nombre no ha podido llegar hasta nosotros. Beneficiario de la Iglesia Matriz de la Villa Imperial, no tenía en su casa otra compañía que la de una joven india, sirvienta suya. Nació el amor entre ellos, de espaldas a toda ley divina y más fuerte que toda norma humana. Fueron felices. Pero un día, por orden del arzobispado de La Plata, el sacerdote tuvo que emprender un largo viaje a Lima. En su ausencia, la amante cayó enferma y la muerte vino a recogerla. Vuelto el hombre a Potosí, no pudo resignarse a su desgracia. Todas las noches iba al cementerio, hasta que acabó por desenterrar el cadáver y arrancarle una tibia. El hueso fue convertido en quena, al mismo tiempo que nacían el poema y su música. El cura andaba unas veces tocando la quena y otras cantando los versos, hasta que un día se lo halló muerto. Esta leyenda fue aprovechada en el siglo anterior por el tradicionista peruano Ricardo Palma, quien forjó con ella una **tradición** muy interesante, transportando el escenario a una parroquia del Cuzco y atribuyendo al cura unos versos del todo ajenos al poema que conocemos.

El poema es un canto elegíaco en que el autor describe y lamenta la magnitud de su tragedia. Se halla compuesto en versos de extraordinaria cadencia y su contenido acusa un vigor y una belleza que no son muy comunes ni aun en las literaturas muy avanzadas.

¿Uj k'ata kusíyniy kajta Mayqen jallp'a mullp'uykapun?	**¿Qué tierra cruel ha sepultado A aquella que era mi única (ventura?**

Con estos versos comienza el poema. Es una interrogación que brota de la angustia del hombre que encuentra el vacío en el sitio en que había quedado la compañera. El la había dejado en la plenitud de su belleza y de su lozanía; más ahora está perdida en una ausencia sin sentido y sin retorno. ¿Dónde está ella? El amante se pregunta si no la habrá arrebatado algún torbellino maligno, porque no olvida que el amor que les unía era prohibido por los hombres en nombre de Dios. Ambula siguiendo su rastro y buscando su sombra. A veces, cuando alguna sombra arroja su frescura sobre las brasas de su dolor, cree que es ella quien acude, pero luego teme que no sea sino el velo de sus lágrimas.

Ella no se desprende un punto de su recuerdo. En sus sueños la besa. Eu sus horas de ensimismamiento viene ella y le conversa En la cumbre de su desolación piensa a veces en el suicidio; pero

teme ofenderla; no obstante cree que la muerte podría aproximarle; mas retrocede al punto, pues con un sentido profundamente realista piensa que la muerte sólo serviría para alejarle más de la amada; por tanto prefiere seguir sufriendo y pensando en ella.

Ha descubierto el sitio donde ella fue enterrada. Sus manos van escarbando la sepultura, humedecida con la copia de sus lágrimas. Quisiera él que la tierra se ablandase para encontrar a la amante más pronto, y exclama:

¡Ñoqan mayllapipis,	**¡Dondequiera que sea,**
Jállp'aj sunqonpipis,	**Así en el seno de la tierra,**
Ñoqalla munakusqayki,	**Yo solo he de adorarte,**
Sapállay wayllukusqayki!	**Y nadie, sino yo, te ha de mirar!**

El enamorado parece abrigar la esperanza de que, salvándola de la tumba, podrá devolverle la vida con su aliento, con sus abrazos y con sus besos, como si ella estuviera solamente en el reposo del sueño.

El hombre se siente rodeado de tinieblas, tiniebla él mismo, y llama a la soledad. En torno suyo todo es dolor, y quiere renunciar al recuerdo y al propio pensamiento. Sin embargo, la amante se halla tan incrustada en él, que le resulta imposible apartarla un punto. Entonces resuelve tenerla de modo más tangible, poseer de ella algo capaz de ser palpado, acariciado y cobijado .Quiere arrancarle un hueso del esqueleto para fabricar con él una quena en la que pueda traducir su dolor.

Acaso está ya en sus manos la tibia de la amante convertida en música, cuando siente que le inunda un torrente de luz descendida de lo alto, y exclama:

Jánaj pachamanta,	**Desde la eternidad,**
Lliphípej chaymanta,	**Desde el origen de la luz,**
Paymin sina wajyawasqan?	**Es tal vez ella quien me está (llamando?**

Ay, no. No es ella, Su desengaño es definitivo cuando constata que no es más que el sollozo de su quena. Con ese desengaño, con ese sollozo de la quena termina el poema.

El texto que hemos examinado no es el único que conoce el pueblo. Existen otros diferentes con el mismo título; pero se trata de imitaciones aparecidas en Bolivia a principios de la era republicana. El vulgo confunde a veces las imitaciones con el poema original, cuya copia antigua, procedente de las postrimerías del siglo

XVIII, poseía el doctor Ismael Vásquez. Algunas imitaciones muestran un valor lírico estimable, circunstancia que favorece a la confusión aun tratándose de investigadores tan calificados como Middendorf, quien a fines del siglo anterior recogió unos versos imitados y los entregó al público de Alemania como el texto original del poema:

Mánchay Puitu, jámpuy níway:	**Mánchay Puitu, llámame.**
Jaku ñiyki, qanpin kani.	**Yo te llamo. Estoy en tí.**
Sh'ika munasqállay urpi,	**Paloma que tanto adoro,**
Ullpuykuspan napaykuyki.	**De rodillas te saludo.**

Comienza así el texto de Middendorf. Aquí, **Mánchay Puitu** no es solamente el título de la composición, sino el sujeto a quien se dirige el autor, circunstancia que acusa un nacimiento engendrado por algo ya existente. De calidad nada despreciable, sin embargo estos versos cuán insignificantes aparecen al lado del poema auténtico. En la parte culminante, el texto en cuestión dice:

Rit'i sísaj ñuñullayki,	**La blanca flor de tus senos,**
Múnay múnay uyallayki,	**Tu rostro enloquecedor,**
Yúraj jamánqay kunkayki,	**Tu cuello de alba azucena,**
Chhipipípej ñawillayki,	**El fulgor de tu mirada,**
Súmaj qhajchi sayallayki,	**Tu dulce y tierna presencia,**
Kay tukuymi tukukunña.	**Todo esto no existe ya.**

Otra composición conocida como Mánchay Puitu y que corresponde a la versión recogida por el cura Gabriel Mencía, es todavía inferior al texto del investigador alemán. Comienza con estos versos:

Sapaychu waqásaj paran (paranta;	**Verteré solo llanto a raudales;**
Másk'aj jamúsaj jállp'aj uranta,	**Bajo la tierra vendré a buscarte**
Mánchay Puituywan	**Con mi Mánchay Puitu**
Tanta waqaspa paran paranta:	**Vertiendo juntos llanto a raudales:**
Imapajñátaj qori qolqépis	**Para qué quiero oro ni plata**
Mana qanwanqa?	**Si te he perdido?**

JUAN WALLPARRIMACHI MAYTA

SU VIDA

Al empezar las luchas de emancipación, a comienzos del siglo XIX, apareció en el Alto Perú la figura extraordinaria de un joven indio, cuya vida fue una página breve, pero intensa, de sufrimien-

to, de heroísmo y de belleza. Poeta y guerrero, compuso poemas de inmarcesible calidad y murió en el campo de batalla. Al advenimiento de la República, la magnitud de sus hazañas y el embrujo de sus versos echaron raíces en la memoria del pueblo. Por muchos años la bizarría de esa vida fue cantada a la sombra de los cobertizos indios y en el anochecer de los umbrales mestizos. Luego se apoderaron de ella los salones. Pero en aquellos tiempos de sordo tradicionalismo peninsular, la atmósfera de la casona, todavía saturada del orgullo del blasón, era inaccesible para la sangre del mitayo. Allí no se admitía nada que no ostentase claridad de linaje y sello nobiliario. El indio fue nacido para la esclavitud y, por grande que se mostrara, ocupaba un lugar bastante alejado del concierto social del siglo. Aun eran tiempos en que el esclavo indio y el negro eran ofrecidos en venta por la prensa como cualquier mercadería. Sin embargo aquel personaje traía un porte demasiado singular. Era enorme su talento. Era digna de admiración su heroicidad. Sus hechos tenían sabor de epopeya y resultaba muy grato el relatarlos. Eran muy hermosos sus versos y no se podía dejar de recitarlos. Y como en medio del esplendor y el buen gusto no tenía cabida la concepción de un héroe y poeta indio, se le inventó un nacimiento y una prosapia tan impresionantes como su propia existencia.

Como todas las cosas en el tiempo, el recuerdo de los hombres declina y acaba por hundirse en la sombra. Las hazañas de nuestro personaje dejaron de contarse un día en los umbrales y bajo los cobertizos. Sus versos se desprendieron de su nombre para ir a vagar por el mundo como hijos sin padre. Su ropaje tejido de enigma y de leyenda comenzó a desteñirse en el tedio de los salones. Entonces fue que se presentó el hombre que debía entregar a la posteridad el glorioso significado de aquella vida. Ese hombre fue Samuel Velasco Flor. Y gracias a la virtud constructiva de ese arquitecto ha llegado hasta nosotros Juan Wallparrimachi Mayta, indio, poeta y guerrero.

Samuel Velasco Flor fue un escritor boliviano de la segunda mitad del siglo XIX. Los historiadores de las letras bolivianas apenas si lo mencionan. Santiago Vaca Guzmán, en su "Literatura Boliviana" se limita a ponderar su biblioteca y la riqueza de su documentación, añadiendo que murió en edad temprana, antes de ver realizada su obra definitiva. Alude también, y muy de paso, a algunas biografías que hubo publicado. En efecto, Velasco Flor comenzó a dar a la estampa, por entregas, en 1871 y en la ciudad de Potosí, su obra "Vidas de bolivianos célebres". La publicación no pasó de la tercera entrega, quedando en consecuencia trunco el libro.

Las primeras dos entregas se hallan ocupadas casi íntegramente por la monografía del guerrillero Manuel Asencio Padilla. Para este trabajo, el autor dispuso de abundante documentación, entre la cual se contaban partes de acciones de armas, cartas y un diario de guerra, todo perteneciente al propio Padilla. En esta monografía es que Velasco Flor intercala un resumen de la vida de Wallparrimachi. No importa que ese resumen contenga la leyenda aderezada en los salones chuquisaqueños y potosinos. Lo esencial es que por él perdurará la egregia personalidad del poeta indio.

Velasco Flor cuenta que un israelita llamado Jacob Moisés huyó del Cuzco raptando a una indiecita de siete años llamada María Sawaraura y vino a establecerse en Potosí. Habiendo cambiado su nombre por el de Juan Gamboa, el portugués, hizo saber que la pequeña era su hija. Favorecido por la fortuna, puso excesivo cuidado en la educación de la niña, aunque al mismo tiempo se esforzaba por mantenerla en un riguroso aislamiento.

Joven ya, y deslumbrante de hermosura, se conoció la muchacha casualmente con el español Francisco de Paula Sanz, de quien algunos escritores dicen, sin mayor fundamento, que era hijo bastardo de Carlos III y una princesa napolitana. Nació el amor entre ellos y dió como fruto un niño. Velasco Flor se muestra muy cuidadoso de los detalles y fija el nacimiento en el día 24 de junio de 1793, haciendo conducir al párvulo a la pila bautismal en brazos de Pedro Vicente Cañete, uno de los próceres de la resistencia española en los años de la guerra de emancipación.

Pero el amante español tenía compromiso de matrimonio con una joven de su raza, y ésta, enterada de la aventura de su novio, hizo envenenar a María Sawaraura. Arrastrado por la desesperación, el israelita se ahorca, y el niño es robado por los indios de Macha para ser educado por ellos a la usanza de sus antepasados. El niño tiene que ignorar su origen toda su vida; todo lo que ha de saber será que su abuelo materno se llamaba Wallparrimachi, palabra que le será entregada en calidad de apellido. Después de un vacío de muchos años, Velasco Flor presenta a nuestro personaje bajo la tutela del guerrillero Manuel Asencio Padilla. En seguida relata sus amores con Vicenta Quiroz, joven de 16 años, muy linda y unida por la fuerza en matrimonio a un minero rico, viejo y andaluz. No inspirándole afecto alguno el tosco minero, la muchacha se apasiona de Wallparrimachi. No se sabe cuánto tiempo duraron estos amores; pero se sabe que un día el viejo andaluz sorprendió a su esposa en brazos del joven indio. Este pudo ponerse a salvo; pero Vicenta, después de sufrir los más duros ultrajes, fue remitida a un

monasterio de Arequipa. La nostalgia se apoderó del poeta y le indujo a crear los más bellos poemas.

El indio actuó en las guerrillas de Padilla. Era maestro en el manejo de la honda, su arma favorita en los combates, y por lo general luchaba a la cabeza de contingentes de indios honderos. Su audacia no conoció límites. Por esta razón el caudillo y su esposa doña Juana Azurduy le consideraban como a uno de sus mejores oficiales. En muchas acciones el guerrero indio aparece al lado de la epónima guerrillera.

Wallparrimachi tradujo del castellano al quechua la histórica proclama de Juan José Castelli, jefe supremo del Primer Ejército Auxiliar que mandó al Alto Perú el gobierno de Buenos Aires en 1810. El documento se halla fechado en Chuquisaca, 5 de febrero de 1811.

La vida heroica de Padilla no ha sido todavía debidamente estudiada. La monografía de Velasco Flor no es, ni mucho menos, exhaustiva. Sin embargo, encontramos allí episodios que reclaman el el timbre épico para su recordación. Wallparrimachi había acompañado al guerrillero desde un principio en sus campañas; pero no pudo permanecer junto a él hasta el final. En el famoso combate de Las Carretas, que duró varios días y en el cual comandaba una brigada de 1.900 indios, murió el poeta alcanzado por un tiro de arcabuz, el 7 de agosto de 1814.

Este es el contenido del relato de Velasco Flor, que lleva, como único pecado, el haber querido entremezclar la leyenda con la historia. Entre los apéndices con que enriquece la segunda entrega, el autor inserta una poesía del malogrado personaje en la lengua original, aunque sin título. Esa poesía es la única que han podido difundir los escritores bolivianos.

Las entregas, como todo impreso de aquellos tiempos, tuvieron muy escasa difusión y hoy día existen poquísimos ejemplares de ellas en Bolivia. Los más de nuestros investigadores no las conocen. A pesar de todo, la obra, así trunca y poco conocida, repercutió de un modo extraño en el país. Hacia 1885, época en que el género de la **tradición** predominaba en la literatura nacional, Benjamín Rivas publicó un trabajo intitulado "Huallparrimachi o un descendiente de reyes". El autor relataba en estilo jugoso y ágil más o menos todo lo que ya se había dicho en "Vidas de bolivianos célebres". En lugar del texto quechua de Velasco Flor, Rivas transcribía una imitación castellana de los mismos versos, hecha por José Armando Méndez.

Años más tarde, Lindaura Anzoátegui de Campero compuso una breve novela romántica denominada "Huallparrimachi", no basada en los datos proporcionados por las entregas de 1871. En unos juegos florales celebrados en Potosí, en 1906, premióse un intento biográfico escrito por Lùis Subieta Sagárnaga, intento que no aportaba nada nuevo y que más bien copiaba al final, como Rivas, la imitación de Méndez. En 1915 el general Miguel Ramallo publicó en una revista de Sucre una importante monografía de las campañas del guerrillero Padilla. Ella, editada en volumen el año 1919, en La Paz, no se aparta un punto de los datos que acerca de Wallparrimachi consigna Velasco Flor. Todavía en nuestros días hay escritores bolivianos que publican monografías del poeta quechua con detalles arrancados de las infortunadas entregas. Usufructúan de tal manera el contenido de la obra de Velasco Flor, que llegan al extremo de apoderarse inclusive de sus errores, errores atribuibles, antes que al autor, a la imprenta. Según el texto de 1871, Wallparrimachi murió a los 23 años. Pero en el mismo texto se fija en 1793 el nacimiento y en 1814 la muerte, resultando de ahí que el poeta vivió apenas 21 años. Pero nuestros literatos transcriben las cifras de las entregas con servil fidelidad y fría ausencia de escrúpulo. Y lo que es más doloroso, sin hacer referencia a la fuente de sus informaciones. De esta manera, el autor por quien el poeta y guerrero fue entregado a la posteridad, ha sido relegado a un injustificable olvido.

Una circunstancia tan inesperada como propicia nos proporcionó, hace muchos años, el hallazgo de nuevas aportaciones sobre la vida y la obra de Wallparrimachi. Fue en 1922, cuando se estableció en Cochabamba, su ciudad natal, un anciano cansado de las lides de la política y de la inteligencia: José Armando Méndez. Por aquel entonces ignorábamos la existencia de las entregas de Velasco Flor. En vista de que Méndez era autor de la imitación y, ansiosos de conocer el original quechua, un día nos presentamos en su domicilio. De porte amable y accesible, nos conversó el patricio largamente sobre cuestiones relacionadas con la cultura quechua. Cuando tocamos la vida de Wallparrimachi, el anciano formuló una serie de rectificaciones y puso en nuestras manos un legajo de manuscritos antiguos muy valiosos, entre los cuales figuraban algunos autógrafos del poeta indio. Nos refirió que dichos autógrafos habían sido obsequiados por doña Juana Azurduy de Padilla a don Mariano Méndez, diputado por Cochabamba en la Asamblea de 1825. A la muerte del prócer, los documentos pasaron a manos de Sabina Méndez, su hija, y poetisa de discreta valía, quien tiempos después los cedió a José Armando Méndez.

Aparte de los autógrafos, Méndez poseía otros varios poemas que en su juventud había conseguido y autentificado en Potosí con

el testimonio de personajes que los conocieron en los primeros años de la República. El anciano se quejaba de la incomprensión de los intelectuales bolivianos, cuyos prejuicios y cuya soberbia heredada de los españoles habían sido los causantes de la desfiguración de la biografía de Wallparrimachi y del olvido en que se hallaban sus versos.

Según José Armando Méndez, las versiones conocidas pertenecían, por lo menos en parte, a los dominios de la leyenda. Wallparrimachi no fue hijo de Paula Sanz ni éste descendió de Carlos III. Esto último ha sido ratificado documentalmente, hace pocos años, por los investigadores Adolfo Morales y Humberto Vásquez Machicado. Méndez contaba que el indio, nacido en la región de Macha, Potosí, quedó huérfano de padre y madre en sus primeros años. Manuel Asencio Padilla, criollo de nacimiento, lo había recogido en calidad de sirviente, esto es, de esclavo. El indio resultó dueño de una inteligencia nada ordinaria. Padilla solía enseñar a sus hijos a leer y escribir, mientras el criado, que no podía hacer otra cosa que mirar y oír de lejos las lecciones, comenzó a escribir de improviso con carbón su nombre en las paredes. El caudillo, como todo enamorado de la libertad, lejos de extirpar aquel afán del esclavo como lo hubiese hecho cualquier otro blanco, asumió el papel de maestro. Wallparrimachi aprendió así a leer y escribir con corrección. Al apreciar la conducta de Padilla respecto del indio, el propio Velasco Flor escribe: "Juan Huallparrimachi, su amigo íntimo, a quien educó en calidad de hijo, pensando darle la mano de una de sus hijas, si alguna de ellas hubiera vivido".

A decir de José Armando Méndez, nuestro personaje escribió versos desde su más temprana adolescencia y no tardó en enamorarse de Vicenta Quiroz. Desde este punto, el anciano se manifestaba de acuerdo con literatos e historiadores; pero no dejaba de subrayar que el origen del poeta no tenía ninguna relación con el Cuzco ni con ningún israelita que hubiese podido llamarse Jacob Moisés. Según referencias que poseía y que eran provenientes nada menos que de doña Juana Azurduy de Padilla, ninguna característica del poeta, ni física ni de otra índole, denunciaba al mestizo. Era indio puro, por su color, por sus facciones, por sus predilecciones y por su espíritu. Hablaba perfectamente el castellano, pero nunca quiso componer un verso en ese idioma. Pudiendo luchar ventajosamente a lo blanco, con un arcabuz o una espada, prefirió luchar siempre a lo indio, con una honda, a la cabeza de sus hermanos de raza.

Las informaciones de Méndez parecen confirmarse cuando se ve que no existe la partida de bautismo de Wallparrimachi en ninguna parroquia de Potosí. Hemos visto que en aquella ciudad se

conservan todos los registros coloniales, aun los pertenecientes a las parroquias clausuradas. Pero en ninguno hemos podido encontrar a ningún párvulo llamado Juan, hijo de María Sawaraura, menos de Paula Sanz y apadrinado por Pedro Vicente Cañete. No hay duda, entonces, de que el poeta nació en Macha o en algún otro punto, fuera de la Villa Imperial.

SU OBRA

Los primeros poemas de Wallparrimachi se han perdido. Se conservan apenas los que tratan el tema de su amor infortunado y algunas estrofas que aluden a su madre. Pero la poesía popular boliviana es muy rica. Entre las estrofas quechuas que viven en la memoria del pueblo hay muchas que sorprenden por su perfecta construcción y por su enorme fuerza emotiva. Hacia 1871 se cantaban aun muchos yaravíes del poeta, según nos informa Velasco Flor. Nada extraño será que actualmente sigan cantándose algunos de ellos, ya ganados por el folklore.

Nos hallamos en posesión de una docena de composiciones, de las cuales dos fueron copiadas de la colección Vásquez y diez del legajo Méndez.

Muerto en los dinteles de la juventud, Wallparrimachi era un poeta de altos quilates. Si bien su obra es fruto aun no llegado a su completa madurez, en cambio posee las suficientes virtudes para perdurar. Todos y cada uno de sus doce poemas exhalan un aliento lírico de notable vigor. No importa que el tema se repita con frecuencia ni que algunos elementos sean utilizados con asiduidad. Ya hemos dicho que sólo quedan de él algunos poemas amorosos, y ellos son precisamente los engendrados por la nostalgia irremediable que dejó en su vida aquella mujer que se marchó. Aquella mujer se había hincado tan profundamente en su vida, que allí quedó convertida en obsesión y en angustia, para siempre. Casi en todos sus versos palpita la misma obsesión de la ausencia. la misma angustia de la felicidad tronchada. Pero al mismo tiempo hay la presencia de la expresión constantemente renovada, música de imágenes, música de sensaciones, dolor hecho música, el genio indio cristalizado en el ambiente de una exquisita sensibilidad.

Los poemas de Wallparrimachi, escritos en un quechua noble, de admirable pureza, fueron elaborados con elementos auténticamente indígenas. En ellos todo nos habla de lo nuestro. En su paisaje, en sus imágenes, en sus símbolos palpita el espíritu de la raza. La dulzura de su dolor y la ternura de su angustia manan de un infortunio que tiene algo de común con el **aqoyraki** (desventura) de los arawis

primitivos que nos transcribe Waman Puma; sólo que el **aqoyraki** del siglo XIX es mucho más intenso y desolado, porque nace de un tormento tres veces secular.

Los poemas parecen contener el proceso del drama pasional vivido por el hombre, tal es la índole de los sentimientos que se escalonan a través de ellos.

Munarikúway, en efecto, es un poema que se nos presenta como un probable punto de partida. En versos que fluyen con diafanidad y con música del manantial de la llanura, el poeta canta el amor concebido y la manera como el hechizo de la mujer cae sobre él.

Inti jinamin	**Igual que el sol**
Ñawiyniyqeqa	**Tus ojos**
Ñuqápaj k'anchan.	**Fulguran para mí**
Ñáuraj t'ikari	**De tu faz se derraman,**
Uyaykımanta	**Para regalo mio,**
Ñuqapaj paran.	**Todas las flores.**

La amada está hecha de los elementos más bellos de la naturaleza. Arde el sol en sus ojos, y el milagro de su luz es la vida para él. Su rostro es una lluvia de flores y sus mismos labios se abren como una flor con el **wayñu** de su risa, otorgándole el más dulce regocijo. El hombre ama y quiere ser amado. Desde este momento, empero, se advierte que es un amor difícil y rodeado de peligros: no en vano requiere el poeta:

Munakulláway,	**Tierna paloma,**
Irpa urpilla,	**No temas nada,**
Maną manchaspa.	**Amame;**
Ñuqa qanrayku	**Pese al destino**
Wañuy yachásaj	**Hasta la muerte**
Qanta munaspa.	**Yo te amaré.**

En **Imaynallatan atiyman,** ramo lozano recogido a la hora del amanecer y cubierto de un rocío que es fulgor y es música, el poeta no es dueño todavía del corazón de la amada; pero es tan grande la fuerza de su pasión, que ansia un peine de oro para peinar su cabellera y verla ondular a lo largo de su cuello; quiere que la estrella de sus ojos penetre en sus tinieblas interiores y resplandezca engastada en su corazón; cómo anhela deber su aliento y engrandecer el racimo de flores rojas que son sus labios; sus manos son tan puras como la azucena india, pero él quisiera ennoblecerlas más todavía; su andar es música, es belleza, y cada paso es un derrame de flores; pero él sueña con verla derramar más flores y más música. Después termina:

Kay tukuyta atispañari	**Y si me fuera dado hacer todo (esto,**
Atiymántaj sunqoykita	**Ya podría plantar tu corazón**
Súnqoy chaupipi mallkispa	**Dentro del mío, como un árbol, (para verlo**
Wiñaypaj phallallachiyta.	**Eternamente verdecer.**

En el breve poemario no existe la exposición del amor logrado, esto es, el idilio. Si el autor desarrolló este tema, los versos se han perdido. Si prescindió de él, su comportamiento obedecería tal vez a aquella especie de convención que parece haber existido entre los poetas del Inkario: no pintar, no mostrar el amor en el plano mismo del goce. El idilio se halla ausente del **Ollántay** y también del **Utqha Páuqar.** No ha llegado a nosotros ningún verso precolombino hablándonos del amor en la embriaguez de su plenitud .

El poema que pudiera ser colocado en tercer lugar es **Kacharpari.** El poeta ha recibido la mala nueva de que la amada se ha de marchar para no volver. Anticipadamente se abre el vacío alrededor del hombre:

Pitan saqenki	**¿A quién has de dejar**
Qanpa tupupi,	**En tu nidal**
Sinchi llakiypi	**Y en mi tristeza a quién**
Asuykunáypaj.	**He de acudir?**

De esta composición se conservan textos que difieren un tanto entre sí. Ninguno es del todo completo. El de Velasco Flor contiene visibles mutilaciones dentro de las estrofas. El de Méndez presenta algunas palabras cambiadas y le falta una estrofa. Subieta Segárnaga y los demás copian el texto de Velasco Flor con algunas alteraciones. Nosotros adoptaremos el de Méndez, reintegrado en vista del de Velasco Flor.

En el poema, el amante no se resignará a la ausencia y quiere conocer el camino que ha de tomar ella para ir a regar con sus lágrimas la tierra que pisarán las plantas amadas. En el trayecto, bajo el rigor del sol y de la sed, el aliento y las lágrimas del amante se convertirán en sombra de nube y vaso de agua. Pero el corazón va renunciando demasiado; entonces brotan la protesta y el apóstrofe. La desventura crece y la soledad es garra filuda. El pensamiento es un torbellino y en él se revuelven la belleza de la mujer, la felicidad que queda trunca y la imposibilidad del olvido. La breve historia de esta pasión relampaguea intermitente como el cielo en una noche de tormenta. El hombre se siente más ligado que nunca a ella:

Ankaj rijranta	**Me prestaré el poder**
Mañarikuspa	**De las alas del águila**
Watumusqayki.	**Para irte a ver**
Wayrawan khuska	**Y junto con el viento**
Wayllukunáypaj	**A mimarte en mis brazos**
Phawamusqayki.	**Acudiré.**

Los amantes ya habían anudado sus vidas bajo la certidumbre de que no habría fuerza capaz de separarlas. Pero hé aquí que se abre la distancia desuniéndolas inexorablemente. Entonces él posee la seguridad de que este amor seguirá viviendo y que la amada fugitiva será la única que siempre ha de llevar el amanecer a su corazón. Ella tiene que ir a vivir al pie del Misti (1) y, allí, toda vez que invada el aliento sofocador del volcán, se acordará del amante lejano, quien estará pensando sin cesar en ella. La ausencia no se ha producido todavía; por eso el poeta, al acabar su canto, exclama:

May kamañachus	**Por tu amor, hasta dónde**
Qanrayku chayan	**Ya habrá llegado**
Ijma sunqoyqa.	**Mi viudo corazón.**

En **Wayñu** el abismo de la separación está abierto a los pies del amante, quien no se resigna a ver desaparecer en él a la compañera y no comprende cómo ella podrá alejarse para siempre del hombre que ama. Nunca podrá explicarse por qué pudo amarla tanto para verse abandonado sin remedio. Si ella quisiera evadirse del cuidado de su guardián, tal vez les fuera posible marcharse juntos. Pero ésta no es más que una probabilidad entrevista por su quimera, pues la amada tendrá que irse sola. Entonces la inconformidad le dicta versos que tienden a formular algo que quiere adquirir fisonomía de maldición. Pero le duele tratarla así, y se enmienda:

T'ika munásqay,	**Flor que he amado,**
Súmaj qhallállaj,	**Bella y lozana,**
¿Imátaj kayqa?	**Dime, ¿qué es esto?**

Con todo cae abrumado de exasperación e imprime una forma profundamente incisiva a su gesto imprecatorio:

Munakujkuna,	**Enamorados,**
Sunqoyujkuna,	**Gentes con algo de corazón,**
Uyariwaychis:	**Esto escuchadme:**

---

(1) **Misti: Volcán que se encuentra en las cercanías de Arequipa, Perú.**

Amátaj waman	**Que ella no acabe**
Silluyninpeqa	**Entre las garras**
Tukuchichunchu.	**Del gavilán.**

Imapajñátaj kausani nos muestra el horizonte de la catástrofe. La amada está lejos y él no siente ya deseo alguno de vivir. Se considera culpable de la fuga de aquella que había criado dentro de su pecho, consagrándole la totalidad de su pasión, y no halla término su angustia:

Mana ñuqapichu kani,	**Estoy fuera de mí**
Kikin sunqoyta ñakani	**Y maldigo a mi propio corazón,**
Urpiyta chinkarichispa;	**Y todo, porque la perdí.**
Manaña rikuyta atispa	**No pudiendo ya verla**
Mana samíyuj waqani.	**Estoy llorando sin ventura.**

El amante parece olvidar la realidad de su catástrofe; se figura que aun la puede encontrar, y la busca sin reposo. Al buscarla, no sabe qué quebrada, qué llanura, qué árbol o qué risco la está ocultando. En la culminación de su fatiga la llama y dice:

¡Urpillay, kutímuy ari!	**¡Paloma mía, vuelve!**
Manachus atinki chayri,	**Y si no has de volver,**
?Imapajñátaj kausani?	**¿Para qué vivo ya?**

El mundo está lleno de la ausencia de la amante. Doquiera que va, quiere verla, mas el vacío se abre infinito ante su ansiedad. Sus días y su pensamiento están amasados del anhelo de descubrirla en alguna parte y del vacío que le acuchilla a cada instante. Ya no hay otro tema para él y las dimensiones del verso resultan escasas para contener la inmensidad de su nostalgia.

Mákiy junt'a t'ikamanta	**De entre las flores que en la mano (tuve**
Qanllata ajllakurqayki.	**Sólo a tí te escogí.**
Imaraykuchus qanllata	**No sé de qué manera sólo a tí**
Sunqoypi q'esacharqayki.	**Anidar en mi pecho te dejé.**

Así, con estas imágenes que son color y emoción al mismo tiempo, comienza el poeta en **Taki**, para interrogar al cóndor si en su vuelo por la lejanía no le fue dado ver a la ausente. Luego se vuelve hacia la imagen que lleva engastada en su propia carne y quiere arrancarla de ahí para colocarla frente a sus ojos mortales, pues sólo así podrán ellos encontrar la perdida alegría. Pero en lugar de ella se alza la mole de las montañas y se abre la oquedad de los barrancos. Buscándola y ansiando un instante de tregua para sus pa-

decimientos, va errando de ciudad en ciudad y de valle en valle con la sola compañía del viento. Pero ella está en un sitio inalcanzable y la tregua está más lejos todavía.

Mas transcurre el tiempo, y no en vano. La conformidad comienza a trepar por las escarpas de la desolación. La ausencia pierde sus hierros encendidos y se viste de azul como las montañas en la línea del horizonte. Mas, no es el olvido; es la herida que deja de sangrar, la planta que se detiene después de haber agotado todos los caminos. El amor que no puede, que no ha de morir, se perfuma de remembranza y se deleita con los halagos de un sueño de recobro. Entonces viene una sucesión de versos cristalinos que reconstruyen la dicha pasada, alquitaran el licor de la nostalgia y nutren una pequeña raíz que más tarde será una flor de esperanza. Ahí está, entonces, **Ripunña úrpiy**, seguido de **Karúnchay**.

En **Karúnchay**, se percibe un sabor que recuerda aquel exquisito y fragante del tercer **arawi** del Ollántay. Es posible que Wallparrimachi hubiese conocido el drama o por lo menos los **arawis**. A ser así, **Karúnchay** habría sido compuesto bajo la influencia del tercer **arawi**. De lo contraio, habrá que pensar en un caso extraordinario de coincidencia no sólo en el tema, sino también en la técnica y en el empleo de algunas imágenes. Ambos son cantos de ausencia en los que el amor se baña, como en una cascada, en la belleza enloquecedora de la mujer. Empiezan en igual forma, utilizando el símbolo de la **urpi** (paloma), aunque con imágenes diferentes, para seguir caminos paralelos a lo largo de versos construídos con materiales de delicada sonoridad y a base de recursos que se hacen música en la sensibilidad del lector.

En este poema la hermosura de la amada ha vencido a la desolación del compañero abandonado. El milagro de su imagen ha conseguido abarcar la inmensidad del vacío que dejaron sus caricias. El amante agotó el manantial de su amargura y ahora piensa en la ausente con infinita dulzura:

Chajra musmúrej	**Como las flores que cincundan**
Súmaj t'ikantan	**A los maizales**
Siminqa phanchin;	**Se abren sus labios,**
Misk'inraykuri	**Y ansioso de su néctar**
Muyupayaspa	**Los asedia y delira**
Q'enti musparin.	**El picaflor.**

Si en el **arawi** del Ollántay los últimos versos constituyen el despertar de un sueño a la angustia de la realidad, en el poema de

Wallparrimachi el sueño continúa hasta más allá del último verso. pues queda la emoción de la estrella que está fulgurando y cantando para dar alegría a la amada.

Urpillay nos revela que la añoranza se aviva con la brasa de la inconformidad. Ya no existe desolación. Pero hay tristeza de vacío junto a la ilusión de ver caer el imposible hecho pedazos. El amante no se perdona el pecado de haber consentido en la separación. Debía haberse opuesto a la partida, retener a la amada junto a sus sentidos, y no lo hizo. La partida es un martillo que golpea constantemente en sus días, y cuando resuelve componer un poema, aparece cubriendo su horizonte como una mole de montaña.

En el correr de los días el espíritu del poeta se siente nublado de tedio. En un tedio opaco, pesado, que viene a inmovilizar el vuelo de su nostalgia. No es improbable que Wallparrimachi se encuentre en un alto de las guerrillas de la libertad. En alguna hora de retraimiento revisa su pasado, concretándolo en un pequeño poema de tres estrofas: **Chay ñawiyki.** Una mirada de mujer, semejante a una estrella en la noche, cayó en la tristeza de su vida. Al esconder en el seno la presea, vió que ella palpitaba convertida en paloma enamorada. Pero el viento del destino se la arrebató de las manos, decretando luego la imposibilidad del recobro. Desde entonces él es un guiñapo abandonado en el camino, pisoteado por los transeuntes y flagelado por el sol y por la lluvia. Y ahí, pensando siempre en su paloma, su corazón va carcomiéndose como un viejo tronco.

Cambia el estado de ánimo en el poeta. Su sensibilidad ondula al influjo de distinto medio. Ya no es el tronco carcomido en el camino. Hay luz en el cielo y belleza en el campo; con todo, no puede renunciar a su condición de nido que sueña con el calor de la paloma que se marchó. Nace entonces un **Arawi** tierno y hondo en que la nostalgia se vuelve música. La música gotea de las palabras ,de los versos, de las imágenes, y el conjunto es una melodía que envuelve el horizonte. Es una melodía henchida de frescura en que se expande la melancolía transparente del alma india, con tode la suavidad de su mansedumbre y con toda la dulzura de su esperanza.

Este poema es también una reconstrucción del drama, pero ya no es una protesta como **Imapajñátaj kausani**, tampoco una aceptación de la realidad como **Karúnchay**. Es el deseo de hacer revivir el pasado, la adhesión definitiva al culto de aquel amor prematuramente destruído. La amada adquiere categoría de única, pues nunca nadie ocupará el hueco del nido.

Maytapas richun,	**Doquiera vaya**
T'ika parachun	**Que cubran flores**
Chay ñanta.	**Su senda.**
Amátaj kúsiy	**Que la ventura**
Anchhurinchunchu	**Nunca se aparte**
Paymanta.	**De ella.**

Por más que ella no pueda ya volver, el poeta no renunciará a su recuerdo. La amada seguirá llenando su pensamiento y floreciendo en su sueño hasta que venga la muerte.

Hemos reservado para el final su poema **Mámay**, por ser el único que nos ha llegado en este tema. No es posible calcular la época en que él pudo haber sido compuesto, pero el dominio de la técnica y la firmeza con que se ha elaborado el contenido, hablan de una cosecha en plena madurez. Por estos versos sabemos que la idea de la madre constituía una profunda preocupación para el poeta. La madre siempre ausente de su vida, pero acaso presenciando su infortunio desde la cumbre del misterio, le inspira un poema cuya primera estrofa es una lágrima cuajada en diamante, tal es de admirable en su textura y tan concentrada es la emoción que irradia:

¿Ima phuyun jáqay phuyu	**¿Qué nube puede ser aquella nube**
Yanayásqaj wasaykamun?	**Que obscurecida se aproxima?**
Mamáypaj waqayninchari	**Será tal vez el llanto de mi madre**
Paraman tukuspa jamun.	**Que viene en lluvia convertido.**

Hay todo un drama encerrado en estos versos. Cuánto habrá tenido que sufrir la madre, y cuánto el hijo. Aquella nube tenebrosa que asoma encima de la alta cumbre y se dilata por el cielo como un océano que se ha de volcar sobre la tierra, ésa es la vida, el espíritu, la angustia de la madre que ha de caer convertida en catarata de lágrimas en el corazón del hijo sin ventura. Esta estrofa es un símbolo en que se puede leer la historia de la raza. El mismo símbolo se alza sobre las demás estrofas: el dolor del hijo, del indio, para quien no alumbra el sol ni existe la alegría; el destino que le arranca hasta de los brazos de la muerte para encadenarlo a la ignominia, sin que pueda ser hallada la madre, esto es — en realidad o en esperanza — la redención.

Este poema ha sido totalmente fraccionado en estrofas y confundido con el folklore. Así disperso está en la colección de poesía popular que poseemos, con la circunstancia de que algunas estrofas han sufrido alteraciones, aunque no esenciales. Lo mismo ha ocurrido con algunas estrofas de los otros poemas.

Wallparrimachi resultó un notable proveedor de poesía para su pueblo. Gracias a él las masas de indios y de mestizos pudieron cantar y cantan aún versos magníficos en que se ve reflejado su propio espíritu. Pero ni los que cantan ni los que escuchan saben el origen ni la historia de esas canciones de intraducible belleza.

Pero no sólo fue un proveedor, sino que ejerció una influencia notable en el folklore quechua. En los primeros años de la República aparecieron numerosas imitaciones, tanto en Bolivia como en el Perú. En la compilación de Farfán existen algunos testimonios. Así, el fragmento **Rak'inákuy**, recogido en el departamento de Ayacucho, sigue paso a paso al **Kacharpari** de Wallparrimachi, copiándole inclusive imágenes y versos enteros. El poema LVI y otros de aquella antología parecen también sugeridos por los del poeta potosino.

Un día tal vez no lejano los intelectuales bolivianos renunciarán a su mentalidad semicolonial y volverán los ojos a la raza, y en lugar de exhumar los versos prosaícos de José Manuel Loza o los ditirambos mal rimados de aquellos que endiosaron a Goyeneche durante las luchas por la libertad, cavarán un poco más hondo, a la manera de los antiguos buscadores de "guacos", en indagación de tesoros de auténtico valor, no ya para convertirlos en herraduras ni en moneda, sino para comprenderlos, enseñarlos al mundo y preservarlos. Entonces encontrarán a Wallparrimachi, no ya como a protagonista de novela, sino como a poeta que merece, en virtud de su genio específico y del alto valor de su obra, un sitio eminente dentro de la literatura de Bolivia. Comprenderán que el quechua es más nuestro que el castellano y que puede ser tan buen instrumento como éste para producir la belleza. Y se asombrarán de la extrema delicadeza y de la musicalidad singular de aquellos doce poemas. Descubrirán finalmente que el indio potosino fue el primer poeta genuinamente americano del siglo XIX, porque al cantar su pasión en un idioma autóctono puso en sus versos el alma y el paisaje de la tierra. Mientras todos los poetas de América deliraban en aquellos tiempos con los dioses del Olimpo griego y deshojaban rosas de Andalucía en sus rimas, Wallparrimachi amaba a la **urpi** y al **jamanqay**, vagaba por el **rumi-rumi**, veía el vuelo del cóndor y del **wamán**, y nos inundaba con melodías de quena en versos indígenas de la más delicada belleza.

VI

EL TEATRO

Desde los días de la conquista los españoles vieron que los indios demostraban una afición particular al teatro. En las fiestas

permitidas se podía presenciar las más ingeniosas representaciones. A ellas aluden Bartolomé de Dueñas y Pedro Méndez, cronistas anteriores a Martínez Arsanz y Vela, de igual modo que Sallkamaywa, Sarmiento de Gamboa, el Jesuita Anónimo y otros. "Fueron estas comedias muy especiales y famosas", escribe Martínez Arzanz y Vela al referirse a cuatro piezas exhibidas el año 1555 en Potosí. El clero supo sacar partido de esta afición en pro de los intereses de la Iglesia. Procedió como con el jailli aborigen, refundiendo las obras existentes y componiendo otras nuevas. Hallándose en boga el auto sacramental en el teatro peninsular, no se podía adoptar otra índole de composición en las colonias. En el curso del siglo XVII aparecieron varios autos sacramentales en verso quechua. Los autores eran por lo general religiosos indios o mestizos. Por no haber merecido este género los favores de la imprenta, muy pocos títulos han podido conservarse hasta nuestros días.

Uska Páuqar

El auto sacramental más antiguo es, según algunos especialistas, el Uska Páuqar. Hay fundamentos para considerarlo dentro de la segunda centuria del coloniaje, esto es, en el siglo XVII, aunque hay autores, como Middendorf, que lo sitúan en el siguiente.

El título de la obra significa mendicidad galana. Existen de ella varias copias que datan de diferentes épocas y una publicación en "Documenta", revista de la Sociedad Peruana de Historia, de Lima, con un estudio de Teodoro L. Meneses. Se halla dividido en tres jornadas, sin escenas. A diferencia de los autos españoles, admite entre los personajes uno que actúa en son de "gracioso". Esta circunstancia induce a pensar en que esta pieza tiene un modelo en el Ollántay. Igual que éste, la otra comienza con la aparición del gracioso junto al protagonista. Desde este momento se nota en Qhespillo — el personaje en cuestión — un franco afán de imitar a Pikichaki, pero haciéndose a menudo pesado y molesto. A la manera de los autos de Lope de Vega, acepta el canto, aunque a veces con gran recargo de estrofas y en momentos poco apropiados.

Uska Páuqar, el protagonista, es un indio noble empobrecido. Es joven, no tiene esposa y su único amigo es Qhespillo. El demonio Yunka Nina le tienta con sus ofrecimientos de fortuna y felicidad, induciéndole a firmar con su sangre un pacto. En consecuencia, el mortal tiene oro y plata para cuyo transporte no son suficientes cien llamas.

Qori T'ika, joven y hermosa hija del anciano Chuki Apu, padece un misterioso mal y se obstina en abandonar a su padre. Vie-

nen Uska Páuqar y su amigo en demanda de hospedaje y no hallan acogida. El primero se siente enamorado de la doncella; pero después le resulta imposible conseguir verla. Acude en su auxilio Yunka Nina y le allana el camino del éxito. Celebrado el matrimonio con mucha pompa, el oscuro socio prepara un plan de desquiciamiento del hogar. Avisado de ello por Qhespillo, Uska vuelve los ojos a la Virgen María y a Jesús. Yunka Nina considera este hecho como una ruptura del pacto y desencadena una tenaz persecución contra el desleal por intermedio de una banda de demonios llamados Manes.

Uska se ausentó y no regresa. Qori T'ika le considera muerto y le llora. Vienen los secuaces de Yunya Nina, y tratan de apoderarse de la presunta viuda, sin conseguirlo, porque ella clama a la Virgen. Finalmente aparece Uska en momentos en que la Virgen del Rosario está ahuyentando a los malignos.

Dentro de la obra, el diálogo es a veces ingenuo y casi siempre se alarga demasiado. La versificación es defectuosa y en partes marcadamente dura.

La acción es simple y poco movida. En muy pocos pasajes se encuentra alguna intensidad dramática. La escena mejor lograda es aquella en que los Manes emprenden la persecución de Uska Páuqar.

EL POBRE MAS RICO

Existe otro auto sacramental que se conoce bajo el título de "El Pobre más Rico". Un códice de la obra que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de San Marcos, de Lima, se halla titulado así: "Comedia famosa Por el Sr. Dr. Gabriel Centeno de Osma, Clérigo presbítero de un milagro de Na. Señora de Belén, que sucedió en la Ciudad del Cuzco, del pobre más rico".

Fue Clements R. Markham quien mencionó primero esta obra, en "Note on the ancient Inca drama", 1883, atribuyéndole equivocadamente la paternidad de Juan de Espinoza Medrano. El manuscrito de la Universidad de San Marcos fue encontrado en 1922 por Humberto Suárez Alvarez en el Cuzco. Algunos escritores suponen que la antigüedad de esta pieza se remonta al siglo XVI; pero el códice de San Marcos debe ser situado cuando más a mediados del siglo XVII, pues no es más antiguo que el segundo texto dominicano del Ollántay. Esta es también la opinión de Teodoro L. Meneses y de José Mario Benigno Farfán.

Existen de esta obra dos ediciones, hechas por la misma Universidad, una en 1938 y otra en 1940, con reproducción facsimilar del texto completo y con traducción al castellano.

El auto se halla compuesto en verso quechua y dividido en tres jornadas, con juegos de escena en castellano. El canto tiene cabida como en el Uska Páuqar, y a veces en estrofas de innegable belleza. La versificación es arbitraria al extremo de que deja sospechar que el autor no conocía los secretos de la métrica. Hay ausencia total de ruina, aunque los versos fluyen generalmente con flexible sonoridad.

Hay indudable afinidad entre "El Pobre más Rico" y el "Uska Páuqar". Si se admite la prioridad de éste, habrá que reconocer que Centeno de Osma escribió su obra al calor de una sensible influencia. Sus personajes son del todo parecidos. Nina Kiru es idéntico a Yunka Nina, Qori Umiña es casi la propia Qori T'ika y Qhespillo es el mismo al través de las dos piezas. En descargo del presbítero habrá que anticipar que en tratándose de calidad, El Pobre más Rico es enormemente superior al Uska Páuqar.

El auto comienza por presentar a Qori Umiña, hermosa joven que vive al cuidado de su hermana mayor, pues sus padres murieron cuando ella era muy tierna. La hermana, Qóyllur Ñawi, la compromete en matrimonio con el noble Inkil T'upa. Por otra parte, aparece Yauri T'itu, inca venido a menos como Uska Páuqar. Acompañado de su paje Qhespillo, lamenta su miseria y al parecer está dispuesto a quitarse la vida. Acude el demonio Nina Kiru y tras de ofrecerle riquezas fabulosas consigue que firme con su sangre un documento. Entre tanto, se ha realizado la boda de Qori Umiña; pero el consorte no tarda en caer enfermo, y muere. Nina Kiru concierta el enlace de la joven viuda con Yauri T'itu. Tan pronto como se casa, el héroe comienza a cobrarle una inexplicable aversión a su esposa, en tanto que ésta se enamora angustiosamente de él. Cada uno sufre por su lado y Yauri T'itu acaba por ausentarse, no tanto por el hastío que le produce la compañera como arrastrado por misterioso desasosiego. Qori Umiña no se resigna al abandono de que es víctima y se lanza en busca del bien amado. Un canto que viene de lejos guía sus pasos hacia el templo de Belén, en el Cuzco. Allí encuentra al esposo, asediado por Nina Kiru. Juntos los esposos, invocan a la Virgen María y un ángel acude a ahuyentar al demonio.

En conjunto a pesar de la relativa monotonía del diálogo en algunos pasajes y no obstante el gracejo de mal gusto de que a cada paso hace gala Qhespillo, El Pobre más Rico posee títulos sufi-

cientes para catalogarse entre las obras de calidad. Las escenas de interés abundan, las intervenciones de Qori T'ika e Inkil T'upa se hallan logradas con gusto y delicadeza y el recurso del canto está empleado con acierto. Tenemos aquí un fragmento, con tierno sabor de idilio:

Inkil T'upa. — Wañuniñan ñawinmanta. (Ya me muero por sus ojos)
Qori Umiña. — Kausayniymi pisiyasqan (Mi vida se está acortando)
Inkil T'upa. — Kay sh'ika sumajniyojman (De esta mujer tan (hermosa
Qori Umiña. — Sunqoyta suwarqapuwan (Me ha robado el corazón)
Inkil T'upa. — Ñoqapunin t'ipakuni. (Quedé prendado sin remedio)
Qori Umiña. — Apaspapunin llojsirqan (Salió llevándoselo)
Inkil T'upa. — Allinpájtaj kasqa kachun. (Sea para nuestro bien).

Nótese que no es propiamente un diálogo. Cada personaje se dirige a sí mismo y el autor alterna las frases como un recurso ingenioso a fin de imprimir mayor interés al pasaje.

JUAN DE ESPINOZA MEDRANO

Según unos investigadores, este autor descendía de españoles y, según otros, llevaba sangre pura indígena, habiendo adoptado ya joven los apellidos de sus protectores, como era costumbre en la época colonial. No se conoce el lugar ni la fecha de su nacimiento. El escritor Eulogio Tapia sostiene que fue oriundo de Calcauso, doctrina del Cuzco. De todos modos, vivió en el siglo XVII, habiéndose educado en el Colegio de San Antonio Abad de la ciudad imperial. Fue párroco de la catedral y arcediano del cabildo eclesiástico. Sobresalió en la oratoria sagrada y es en este género que los escritores peruanos ponderan sus méritos. El Virreynato del Perú celebró por mucho tiempo sus Cuarenta discursos de la Novena Maravilla, pronunciados en la catedral del Cuzco. Sus comentaristas opinan que aquellas piezas acusan una marcada influencia gongorina.

Espinoza Medrano poseía una personalidad singular. De formación cultural netamente europea, nunca escribió sobre motivos de su raza. No hay asomo de sensibilidad quechua en las obras que se le conocen. Un tiempo se le atribuyó la paternidad del Ollántay, pero esa hipótesis se desvaneció por sí sola. Empero lo vernáculo, que no le atraía como tema, le usurpó una buena parte de su tiempo como instrumento. Es así como aparece el lenguaje de la tierra en varias de sus composiciones.

Es autor de una obra intitulada "Auto Sacramental del Hijo Pródigo". No se sabe en qué época de su vida la compuso. Un manuscrito de esta pieza se conserva en el "Museum für Volkerkunde" de Berlín y su texto fue publicado a fines del siglo XIX en Alemania por Middendorf. Otro manuscrito existe en el archivo del escritor peruano Luis E. Valcárcel.

Esta pieza se halla dividida en tres actos y escrita en verso quechua. Su argumento explana la conocida leyenda bíblica con suerte un tanto despareja. Hay escenas de sumo interés, pero no escasean aquellas en que la acción decae hasta volverse descolorida y pesada. Acaso sea ésta la razón para que la obra no haya logrado difundirse en la medida que correspondía al talento y al prestigio de Espinoza Medrano.

Este autor tiene otra pieza intitulada "Auto Sacramental del robo de Proserpina y Sueño de Endimión". Comúnmente se cree que se trata de una composición original; pero, como aclara el investigador Eulogio Tapia, no es más que una traducción del latín al quechua, en verso. Se conservan de ella varios códices con títulos que entre sí difieren algo. Según informa Paul Rivet en su **Bibliographie des langues Aymará et Quichua,** este auto fue representado en Madrid y en el palacio real de Nápoles en 1677, con rotundo éxito.

A Espinoza Medrano se le atribuye asimismo un poema quechua intitulado **Canción de Amor.** Existía un manuscrito de esta composición en poder de Clements R. Markham, quien dió algunas noticias acerca de ella en su "Contributions a grammar and dictionary of quichua", obra publicada en 1864.

LA MUERTE DE ATAWALLPA

Ha llegado también hasta nosotros otra pieza teatral que lleva el nombre de "La muerte de Atawallpa". Es un drama quechua revelado en los últimos tiempos por el investigador peruano Teodoro L. Meneses. Pacheco Zegarra poseía una copia de esta obra; mas no llegó a darla a conocer. Middendorf, habiendo conocido otra en castellano y en cinco actos, que llevaba el mismo título, se inclina a pensar que el texto quechua puede ser una simple traducción o una adaptación. Esta conjetura carece de fundamento. El hecho de que exista un drama castellano y otro quechua sobre un mismo tema y con igual nombre, no significa que el uno sea el original del otro. La muerte de Atawallpa apasionó en todo tiempo a los escritores de raigambre quechua. Conocemos numerosas obras que versan sobre este tema, compuestas en diferentes épocas y latitudes.

No se tiene ninguna referencia acerca de la época en que pudo haber sido escrita la pieza revelada por Meneses. El manuscrito que conocemos lleva papel y letra de principios de este siglo. Pero el lenguaje y otros elementos que comparecen en la obra, nos inducen a pensar que ella data de la primera mitad del siglo XVIII.

El argumento del drama es un tanto breve. Atawallpa aparece en su palacio de Cajamarca celebrando al parecer su victoria sobre Wáskar. En un próximo balneario recibe tres sucesivas embajadas de Pizarro, trasladándose en seguida a la ciudad, donde cae en poder de los invasores. El Inka ofrece el célebre rescate y a sus espaldas los españoles se ponen a urdir un proceso que culmina con la sentencia y muerte del soberano.

El drama tiene un solo acto, sin numeración de escenas. Está compuesto en prosa, aunque el verso se hace presente en algunos pasajes líricos. La acción se halla diestramente conducida. El diálogo es ágil y sustancioso. En el desenlace no se presenta la ejecución misma, sino una escena en que el monarca denuncia la traición de que los invasores le hacen víctima. Teodoro L. Meneses hace de la obra el siguiente comentario: "Aparte de la impresión magníficamente realista que se obtiene de la exposición dramática, son notables su sentido evocativo de los hechos históricos, su contenido pleno de una acendrada emoción indigenista y su intencionalidad fuertemente satírica contra los personajes españoles".

VII

EL RELATO

Hemos visto que dentro de la colonia hubo de desaparecer el arawiku y que eran principalmente mestizos los autores de la nueva poesía. Wallparrimachi y el autor del Mánchay Puitu fueron dos excepciones. No sucedió otro tanto con el relato, que siguió fluyendo de fuentes indígenas y circulando entre la raza. Los escritores de aquella época no repararon en él, porque ya no traía un contenido idolátrico digno de ser impugnado y sí más bien se inspiraba en leyendas y supersticiones católicas. De suerte que siguió viviendo en la memoria del pueblo, mezclado con el antiguo relato inkaico. En los primeros tiempos de la era republicana no varió su destino. Algunos relatos fueron aprovechados literariamente dentro de la segunda mitad del siglo pasado por algunos escritores peruanos como Clorinda Matto de Türner y Ricardo Palma. Sólo en las últimas décadas han aparecido coleccionistas de aquella riqueza.

que la han recogido y conservado tal como la hallaron en labios del pueblo indígena. Hildebrando Castro Pozo y Jorge A. Lira son dos señeros ejemplos. El primero, a propósito del relato quechua, dice en "Nuestra comunidad indígena": "El cuento indígena, como podrá verse por los ejemplos que aquí consigno, no carece de gracia, ingeniosidad y belleza descriptiva. Es eminentemente originario, vive e idealízase en el mundo religioso-moral de nuestros pueblos y se transmite de generación en generación".

Entre los relatos que José María Arguedas consigna en "Canciones y cuentos del pueblo quechua", hay varios de origen colonial, "Miguel Wayapa" y "El Jefe de pueblo y el demonio", entre otros.

"Miguel Wayapa" es un relato singularmente sabroso. Se puede descubrir en él la fecunda imaginación del indio esclavo y su espíritu ganado por el fanatismo de la nueva religión.

Miguel Wayapa, un hombre avaro enriquecido con la usura, cayó al morir en cuerpo y alma a los infiernos. Un paisano suyo, muy pobre y padre de tres hijos, aceptó de borracho el alferazgo de la fiesta patronal del pueblo. Era un honor que demandaba muchos gastos. En un rapto de indignación su mujer le dijo que sólo de la casa del diablo podría ir a conseguir el dinero necesario para la fiesta. Pero el hombre molió una buena cantidad de maíz con la ayuda de sus amigos y, cargando la harina en una piara de llamas, se puso en camino, acompañado de sus tres hijos, para ir a negociar el producto en alguna parte. En el camino se encontró con un caballero que venía en un caballo blanco. El le indicó una ciudad donde podía vender con harto provecho su mercancía. Pero era necesario no equivocarse de camino, porque de los dos que se veían el otro conducía al infierno. Ese caballero era el apóstol Santiago. El hombre erró el camino y la primera noche, cuando acampó en una cumbre, vino el demonio y se llevó las llamas. El infeliz, seguido de uno de sus hijos, se lanzó a la búsqueda y en un cerro lejano se encontró con un hombre que cortaba leña: era el fantasma de Miguel Wayapa. Este le dijo el sitio donde estaban sus llamas y lo que debía hacer para rescatarlas. El hombre encontró a sus animales en la plaza del pueblo de los diablos, destruyó las sogas que los ataban, que eran serpientes, no aceptó los manjares y bebidas que corrieron a ofrecerle caballeros y matronas y arreó sus llamas a la carrera. Luego fue atacado por una jauría de furiosos perros; pero el hombre los ahuyentó a latigazos. En el camino el fantasma de Wayapa se coló entre la piara, en figura de animal. Una banda numerosa de diablos vino a caballo en persecución del viajero, pero fue al punto desbaratada por el apóstol Santiago. Llegado al sitio

donde esperaban las cargas de harina, se le presentó otra vez el apóstol y le obligó a vaciar la mercancía al suelo reemplazándola con pequeños discos hechos de trozos de cerámica. Al mismo tiempo el apóstol le echó en cara a Wayapa sus perversidades, pero le prometió salvarlo después de una nueva etapa de vida.

Una vez en el pueblo, el alferez encontró que los discos de arcilla se habían convertido en monedas de plata, en una cuantiosa fortuna, la cual permitió que la fiesta del pueblo se realizase con inigualada magnificencia. Entre tanto, Wayapa fue devuelto a la vida mediante tres misas, distribuyó parte de su fortuna entre los pobres y vivió en forma ejemplar; pero "ya no era de los que comen y beben. Y así vivió; su mujer en un lado y él en otro, ambos solos, separados para siempre". "Jinas kasqa kaykuna ña únay pachaña". (Y todos estos sucesos ocurrieron hace ya mucho tiempo).

En "Nuestra comunidad indígena" Hildebrando Castro Pozo inserta algunos relatos correspondientes a este período. No ofrece el texto quechua, pero declara que conserva en la traducción "íntegramente su originalidad". Posee relieves realmente originales uno que lleva el sugestivo título de "Pedro Burro'. Fue recogido, según anota Castro Pozo, de labios del ingígena Segundo Tapia, de Puno. El argumento es el siguiente: Un párroco de pueblo tenía un pastor apodado "Khuchiqara". Este no conocía otro mundo que la puna ni más trato social que el que podía brindarle el rebaño, además de una pollina con quien llegó a entenderse muy bien. No existiendo ninguna mujer a la vista, el hombre requirió de amores a la bestia y de la únión de ambos nació un niño a quien se le puso el nombre de Pedro. Recogido por el cura, el niño fue a la escuela; mas no pudo aprender ni a leer ni a escribir, razón por la cual sus compañeros le llamaban Pedro Burro. En cambio el niño mostraba un vigor físico extraordinario y su capacidad de nutrición, pues comía por veinte, no tardó en despertar las inquietudes del párroco. Entre tanto a Khuchiqara le llegó la hora de la muerte, trance en el que el hombre le confesó al cura sus amores con la pollina. Con esto, el sacerdote resolvió deshacerse del muchacho y al efecto le encomendó la tarea de ir a traer vigas del bosque para edificar un templo. Ya en el bosque, Pedro aseguró los animales en un sitio y se internó en busca de la madera necesaria. De regreso, encontró que los animales habían sido devorados por las fieras. Furibundo el hombre, domó a palos el número indispensable de pumas, jaguares y osos para cargar las vigas. Los habitantes del pueblo, al verle entrar con la aterradora recua, presas de pánico huyeron hacia los cerros. Después de esto, el cura sublevó al pueblo contra Pedro para ver si así conseguía salvarse de él. Pedro se dió cuenta del

plan y, acompañado de un niño, abandonó el pueblo. Después de errar un tiempo por caminos desconocidos, llegó a Marka Wáñuj (Pueblo muerto), donde no encontró habitantes, aparte de una jauría de perros. En la casa que escogió para alojamiento, tuvo que librar combate con un pájaro monstruoso, el cual fue derrotado y "cayó cuan largo era, como un costal de huesos: comenzó a arder en llamaradas rojizas, preñadas de chirridos y humo negro y de entre ellas salieron un gato amarillo echando chispas por los ojos y una paloma que remontó el vuelo por la ventana". El pájaro había sido un mestizo condenado, que se apoderó del pueblo ahuyentando al vecindario. Volvieron los fugitivos y Pedro, en medio de la gratitud de todos, se casó con una muchacha muy linda, hija mayor del kuraka.



Durante el coloniaje la fábula perdió su ropaje métrico, adquiriendo las modalidades del relato. Numerosas piezas de esta índole circulan entre el pueblo aborigen, elaboradas con lujo de ingenio y con un gusto que armoniza con la tierra y el espíritu de la raza. Muchas de ellas nos fue dado escuchar de labios indígenas en los años de la infancia. Desde las más simples y ligeras hasta las más complejas y consistentes. Después, hemos tenido ocasión de encontrar excelentes relatos en recopiladores peruanos, bolivianos y europeos.

Los personajes no sólo son animales, sino a veces también seres humanos. Pero el personaje común, el que casi nunca falta, es el zorro. El zorro, que siempre se presenta jactancioso e impostor y que no se libra de la sanción del ridículo y a menudo de la muerte.

Hay una fábula en la que actúan el cóndor y el zorro, éste bajo el llamativo nombre de "Kumpa Antuñu". En una reunión de animales el cóndor es consagrado como el rey de las alturas. Salta Kunpa Antuñu y se jacta de poder tanto o más que el cóndor. Este no se da por aludido y guarda silencio. El otro sigue con su impostura y en vista de que el rival no contesta, le lanza un desafío formal. Deben subir al Illimani y el que alcance mayor altura ganará el lance. Aceptado el reto, los contendores se encaminan. En dos días de marcha llegan allí donde ya no hay más que nieve. El cóndor siente un poco de frío y pregunta al zorro: "Alalachu, Kunpa Antuñu?" (¿Sientes frío, compadre Antonio?) El otro contesta altanero, con voz rotunda: "¡Maytá tataykitá alalari"! (¡Cómo ha de sentir frío tu padre!) En esto llega la noche y los contendores se acuestan en una cueva, cada uno en un rincón. El viento ulula y

el frío es cada vez más duro. El cóndor pregunta al rival: "¿Kunpa Antuñu, alalachu?" El otro le contesta con la misma voz, altanera y rotunda: "¡Maytá tataykitá alalari!" El cóndor despierta de un sueño y vuelve a preguntar. La respuesta es la misma, pero el tono ya no es tan altivo. Cada vez que despierta el cóndor repite la pregunta; el otro responde con las mismas palabras perc en un tono que va decayendo por grados, hasta hacerse apenas audible. Finalmente ya no hay respuesta. Cuando llega la mañana, el cóndor descubre que su contendor murió congelado.

Esta misma fábula, junto con otras, figura en "El arte folklórico de Bolivia", de M. Rigoberto Paredes. Otras igualmente ingeniosas, recogió el etnólogo belga Edgar Ernalsteen en "Etnología de la alta región andina", obra que nos fue permitido consultar inédita.

EPOCA REPUBLICANA

Al finalizar el coloniaje no se veía ya ninguna huella de la cultura inkaica. Tres siglos de opresión habían devorado la fisonomía y el espíritu de aquel pueblo de titanes. Así como los vestigios de su arquitectura se escondían entre los riscos apartados de los Andes, su música, su teatro y su poesía languidecían en el corazón de la raza, fuera del alcance de peninsulares y criollos, cuya soberbia se resistía a descender hasta la vida del indio. El propio idioma, a pesar de su grandeza, había sufrido desapacibles injertos y desfiguraciones en el servicio de los intereses de los colonizadores. Con todo, habíase elaborado un folklore que revelaba con harta elocuencia el genio lírico del pueblo y habían aparecido dos poetas de alta categoría: el autor del **Mánchay Puitu** y Wallparrimachi.

Al proclamarse la República, los intelectuales, en su totalidad de abolengo español, emprendieron una campaña tan encarnizada como los primeros conquistadores contra la raza aborigen. El objetivo principal era el idioma. Este, durante el coloniaje, había sido aprovechado como instrumento para predicar la fe católica y la sumisión al rey; ahora era repudiado como un agente de retrogradación que debía ser eliminado. El lenguaje indígena manchaba igual que un delito a quienes lo empleaban. Se lo abominaba en la tertulia y se lo prohibía en la escuela. Aquella prohibición todavía existía a principios del siglo actual. No olvidamos que en la escuela, allá en una provincia de los valles de Cochabamba, el maestro nos castigaba toda vez que éramos acusados de haber utilizado el quechua. Y la verdad era que no conocíamos otro idioma. Más o menos lo mismo ocurría en el Perú, conforme nos cuenta José María Arguedas en su **Canto Quechua.**

Tan sin medida era el prejuicio contra el idioma indígena en las primeras épocas de la República, que aun estimando las exce-

lencias de algunos **arawis** y **wayñus** inkaicos desempolvados entonces, las buenas gentes no se atrevían a cantarlos en la lengua original, sino que previamente los mandaban traducir. "Traducido fielmente al castellano, mereció también ser cantado en los salones, por las señoras principales..." dice Nataniel Aguirre en **Juan de la Rosa** al aludir a un wayñu de aquellos tiempos. El mismo, no obstante el exaltado entusiasmo que le produce la antigua poesía quechua, no se anima a transmitirla a sus lectores, sino en versiones e imitaciones en la lengua de Castilla.

Si esto sucedió con el quechua como idioma, el quechua como cuerpo social no pudo correr mejor suerte. Quedó casi en la misma posición que durante los tres siglos de la colonia. Los decretos del Libertador Bolívar, que colocaban al indio en un plano de igualdad con el resto de la ciudadanía, quedaron en el papel poco menos que como letra muerta. La sociedad boliviana vivía separada en tres razas incompatibles: la blanca o española, la mestiza y la indígena. Esta última ocupaba la misma situación que la raza negra de Estados Unidos de Norte América en los tiempos que corren. Era el instrumento de producción, la fuente que alimentaba los privilegios y el bienestar de la llamada raza blanca.

La raza infeliz no tenía escuelas y era objeto de las más ominosas depredaciones. Los blancos se oponían a su alfabetización y de un modo general a su incorporación a la vida civilizada. Debía ser mantenida allí donde estaba, porque había nacido para labrar con su sudor y con su sangre la felicidad de los blancos. Toda la educación que se deseaba para los indios era la religiosa. Los indios no debían olvidar el temor de Dios y la sumisión al amo.

A pesar de todo, aparecían, aunque de modo esporádico, algunas manifestaciones líricas en la lengua aborigen. En 1833, "El indíjeno", pequeño periódico que se editaba en el Cuzco, publicó una traducción de "El salmo Miserere", del latín al quechua, en hermosos versos endecasílabos. Es un poema que por la belleza del contenido y por la calidad de la versión fue transcrito por Paul Rivet en "Bibliographie des langues Aymará et Kichua". Un año más tarde, apareció, en el Cuzco también, un catecismo que contenía un buen puñado de himnos sagrados, bajo el título de "Tesoros religiosos en castellano y quichua". Entre los versos quechuas unos procedían de textos antiguos y otros eran nuevos.

En Bolivia, los cultores del quechua no aparecieron sino pasada la primera mitad del siglo XIX. Carlos Felipe Beltrán, sacerdote potosino, fervoroso defensor del quechua como idioma y como

pueblo, inició su larga y fructífera labor en 1854. En el prólogo de su "Doctrina Cristiana" publicada ese año, escribía: "...lástima sería que una lengua tan susceptible de mejoras, tan propia para herir el corazón, tan imitativa a las ideas, perezca o yazga sepultada entre las sombras de la incuria, como una perla eclipsada..." Publicó numerosos opúsculos y fundó escuelas. Aparte de ello publicó antologías muy interesantes de poesía quechua, sagrada y profana.

La acción de Beltrán fue secundada, en lo que respecta a la conservación del idioma, por Manuel María Montaño, Honorio Mossi, José Gregorio Jurado, José María Montero, José David Berríos y otros. En el Perú desarrollaron una labor paralela José Dionisio Anchorena, Gabino Pacheco Zegarra, José Sebastián Barranca, Constantino Carrasco, José Fernández Nodal, etc. Anchorena publicó en 1847 una bien ordenada **Gramática quechua**. En el capítulo en que se ocupa de la versificación, incluye a modo de ejemplos una buena cantidad de poesías quechuas de origen colonial. Luego, en un capítulo especial que consagra a ejercicios, transcribe varios relatos en prosa quechua. En el Ecuador hubo también excelentes cultores del quechua, entre ellos Luis Cordero, Juan León Mera y Juan M. Grimm.

VIII

LA POESIA

En las primeras décadas de la República no figuró en Bolivia, ni en el Perú, ni en el Ecuador, ningún poeta que hubiese realizado alguna obra en el idioma aborigen. La tradición y la historia literaria de los tres países no encuentran nada que decirnos al respecto. Bien es cierto que entre el pueblo circulaban poesías anónimas de indudable belleza; pero ese caudal era proveniente de épocas anteriores.

Tuvo que transcurrir la primera mitad del siglo XIX, y algo más, para que aparecieran los primeros brotes de poesía quechua en Bolivia. El género favorecido fue el religioso. En 1861, "El lenguaje de Adán", revista que se publicaba en Cochabamba bajo la dirección de Honorio Mossi, insertó en sus páginas una "Oda mística" firmada por Carlos Felipe Beltrán. Era una poesía de las llamadas mestizas, en que alternaban versos quechuas y versos castellanos. Esta composición, de estructura sencilla y

flúida y de fervoroso contenido, fue incluída por su autor en "Ramillete hispano quichua", editado en 1888. Tenemos aquí una estrofa:

Qollana María,	**Bendita María,**
Fuente de piedad,	**Fuente de piedad,**
Qan ríkúyway ari	**Dame tu asistencia**
En mi soledad.	**En mi soledad.**

Carlos Felipe Beltrán fue una figura positiva dentro de la cultura boliviana de su época. Paul Rivet le sitúa en jerarquía de apóstol. "Quiso elevar al indio al plano de la civilización, no imponiéndole bruscamente nuestras costumbres, nuestra religión, nuestra cultura, sino conduciéndole por etapas lentas, partiendo de un conocimiento completo de su propia civilización". Así escribe el sabio peruanista francés en el magnífico esbozo biobibliográfico que en colaboración con Odile Rodríguez publicó en París, en 1948, bajo el título de "Un apotre bolivien: Carlos Felipe Beltrán".

Beltrán nació en 1816, en la pequeña localidad de Ocuri, departamento de Potosí, ordenándose de sacerdote en 1845. Tuvo una imprenta propia en Oruro y en ella publicó la mayor parte de su producción. En muchos de sus opúsculos se ocupó de la ortología del quechua y del aymara, así como de la necesidad de alfabetizar al indio en su idioma. Publicó diversos silabarios y libros de lectura para los niños. "Civilización del indio" era el encabezamiento común que precedía a los títulos de sus obras. Sus opúsculos dedicados a la doctrina cristiana iban muchas veces enriquecidos con cánticos sagrados en quechua, unos, de su producción original, y otros, tomados de textos antiguos. Aparte de ello, algunos volúmenes se hallaban ocupados por poesías, relatos y escenas teatrales. Tenemos, por ejemplo, "Ramillete hispano quichua" y "Antología sagrada". En ambos, Beltrán reune gran número de composiciones propias, aparte de otras, antiguas, que se cantan en las fiestas patronales de las parroquias donde ejerce su ministerio.

Entre las poesías originales de Beltrán nos atrae una breve que lleva el título castellano de "Canciones para el Señor". Es un bello acto de contrición en que el poeta se da cuenta de que falsos sueños le condujeron por la senda del pecado. Ahora comprende que el mundo es como la flor que se hiela y como la nube que se desvanece. Hé aquí dos estrofas:

Llulla muspaytan muspaşpan	**Sumido en sueño engañoso**
Kay pachata munarqani:	**Traté de amar este mundo.**
Kunanri rijch'arispaña	**Y ahora que he despertado**
Muspasqayta ñakasqani.	**Mi turbio sueño abomino.**

Imas kasqa kay pachaqa	**¡Qué había sido este mundo!**
T'ika jina qasaykápuj,	**Como la flor se marchita**
Uj sh'ikata llullaykuspa	**Y, engañándonos un poco,**
Phuyu jina wajllikápuj!	**Como la nube se esfuma!**

Beltrán no sólo compuso cánticos sagrados; incursionó también en el verso profano. En "Un apotre bolivien", Rivet transcribe íntegramente una silva castellana intitulada "A la quichua", en que expresa la emoción con que ama la lengua materna. Comienza con estos versos:

Mientras que otros segando cultas flores
Te miran con desdén, mi quichua amada,
Y sin ver tu belleza virginal
Llena de fuertes y dulces colores,
Como nacida en clima tropical,
A morir te condenan, desgraciada;
Yo todos te consagro mis desvelos,
Tú eres la gloria de mis pensamientos,
Tú la visión brillante de mis sueños...

A pesar de todo, es preciso anotar que este quechuista apasionado no cuidaba con el debido rigor la pureza del runasimi. Se nota en su lenguaje una ligera influencia castellana, principalmente en la formación de los plurales y el uso inmotivado de vocablos que poseen equivalentes quechuas.

Carlos Felipe Beltrán murió en 1898, en Oruro, dejando un activo de una treintena de volúmenes impresos y varias obras que no llegaron a publicarse. Entre estas últimas cabe señalar un diccionario quichua español, otro aymara-español, "Los cuatro Evangelios" traducidos al quechua y "Vidas de José, Tobías y Rut" en quechua. Estas referencias son proporcionadas por el propio autor en el prólogo de "Diálogos entre un viajero Europeo y una ñusta peruana".

Contemporáneo de Beltrán y potosino como él, José David Berríos fue asimismo un excelente cultor del quechua. Compuso poesías tanto en castellano como en la lengua aborigen. Ante todo, escribió un magnífico tratado de gramática quechua, el más didáctico y fácilmente asimilable que hemos conocido. Varias de sus poesías castellanas, que versan sobre temas inkaicos, fueron incluidas en "Crónicas potosinas", de Modesto Omite. Contienen un valor lírico muy escaso, razón por la cual no siempre atraen la atención de los historiadores de nuestra literatura. No sucede lo propio con

sus composiciones quechuas. Aunque no disfrutaron del privilegio de la imprenta, se conservan algunas en colecciones particulares. Son flúidas y transparentes y circula por ellas un hondo y puro sentimiento indígena. Poseemos una poesía intitulada "Llakisqa sonqo", que es una endecha en que el poeta llora en versos dulcemente musicales su perdida alegría. Hay mucho dolor en los versos, dolor que parece venir desde un lejano pretérito, un dolor ancestral, como en las estrofas del Mánchay Puitu y en las de Wallparrimachi. Tenemos aquí dos estrofas:

P'isqokunapis paqarimujtin Lijrallankuta thalarikunku Munasqankuta kusiy kusiylla Takirikuspa wajyarikunku.	**Los pajarillos cuando amanece Las alas ágiles van sacudiendo Y a sus amores, llenos de júbilo, Entre canciones les van llamando.**
Iyau, sonqoyri jik'un jik'unta Chay p'isqokuna takirikujtin Astawan waqan sapallan kaspa Mana kkusiynin rikhurimujtin.	**Pero mi pobre corazón llora Sin esperanza su soledad Mientras las aves cantan su dicha. Porque ventura no hay para mí.**

El quechua de Berríos resulta más esmerado, más puro que el de Beltrán.

En las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del actual vivió el canónigo Saturnino Olañeta, predicador quechuista y poeta de relevantes méritos. Compuso únicamente poesía quechua; al menos no se le conoce ninguna composición castellana. Eran tiempos aquellos en que la lengua aborigen no encontraba acogida en la prensa ni en el público de Bolivia. Alguna vez, algún periódico registraba un verso quechua como una simple curiosidad. De ahí que la poesía de Olañeta circulaba solamente manuscrita. Muy pocos de sus trabajos pudieron aparecer en letras de molde. Entre ellos es importante mencionar una hermosa y delicada composición que lleva el título de "Yuyarikúypaj t'ikan" (Flor del recuerdo) y que fue escrita en 1914, en el pueblo de Talina, lejano cantón del departamento de Potosí. El poeta canta en versos claros y cadenciosos, con el acento de la nostalgia, las bellezas de la tierra cochabambina. Versos henchidos de fervor y de música, constituyen una pintura expresiva y profunda del paisaje de nuestro valle. Hé aquí una estrofa:

Sh'ullalla yakukunaqa T'ika chaupipi q'enqosqan. Sh'ika súmaj sach'akuna Moq'ey moq'eyta poqosqan.	**Caudas de perlas, las aguas Van ondulando entre flores. Los árboles generosos Muestran frutos tentadores.**

En "Bibliographie del langues aymará et quichua", de Paul Rivet, encontramos valiosas informaciones acerca de otra poesía de Olañeta, la cual bajo el título de "Ancha súmaj huiraccocha" fue publicada en agosto de 1917, en "Estudios", revista literaria del Cuzco. Iba dedicada a un conjunto de artistas quechuas de aquella ciudad, que recorrió Bolivia aquel año representando dramas como el Ollántay, Uska Páuqar, Súmaj T'ika y otros. El sabio peruanista francés, que ha examinado la composición, considera que se trata de una "bella poesía quichua".

En la misma época que a Olañeta debemos situar a Luis Néstor Lizarazu, poeta quechua sucrense, muerto en 1924, a la edad de 54 años. Cultivó la poesía y el teatro. Como su contemporáneo el canónigo, Lizarazu consiguió publicar muy pocas composiciones, conservándose el resto de su producción, bastante rica, en colecciones y archivos de Sucre. Es un poeta de calidad. Empero, hay un factor que en cierto modo empobrece el valor de su obra y es la deficiente posesión del idioma. Su quechua no es tan puro como el que se observa en Berríos y Olañeta y acusa aun más contaminación que el de Beltrán. Tiene una pequeña canción intitulada "Qhápaj ulala", dotada de un aliento muy tierno y fresco, pero tiznada por algunas impurezas del lenguaje. Hé aquí la primera estrofa:

Qhápaj ulala t'ikita	**Bellísima flor de ulala**
Qaqas patapi phanchisqa	**Entre peñascos abierta**
Mana pi llankhanasúnpaj	**Para que nadie te alcance**
Khishkas yura muyurisqa.	**Vives de espinas rodeada.**

Lizarazu compuso en 1920 una poesía en que, bajo el título de "Qori t'ika Chukisaka" (Chuquisaca, flor de oro), exaltaba las bellezas de su ciudad natal. Es una composición que presenta características parecidas a las que hay en "Yuyarikúypaj t'ikan", de Olañeta. El metro y la manera de desarrollar el tema son los mismos, si bien en el sucrense no comparece el aliento de la nostalgia que anima al cochabambino. El conjunto es armonioso y de vivo colorido. Son particularmente interesantes estas dos estrofas:

Churuqella, Sikasika	**Churuqella y Sicasica**
Lltajtanchijta qhawasqanku;	**A nuestra ciudad la guardan.**
Unay ñaupa kutispipis	**En épocas muy lejanas**
Phiña kurakas karqanku.	**Eran valientes curàcas.**
Chayrayku kay ískay orqos	**Por eso estas dos montañas**
Ñoqanchijrayku munasqas,	**Son por nosotros amadas.**
Nis káusay kusiychu kanman	**No fuera alegre la vida**
Paykunamanta qonqasqas.	**Si olvidadas las tuviéramos.**

Entre los que en la era republicana han utilizado el quechua como vehículo de expresión lírica debe figurar también Adela Zamudio, poetisa de prestigio no discutido en el país. Adela Zamudio vivió en la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del actual. Como todos los blancos y mestizos encumbrados de su época se enorgullecía de su rancio abolengo español. Mujer católica de espíritu amplio, despojada de las taras del fanatismo religioso, sin embargo en su mundo no tenían cabida el mestizo y el indio. Si alguna relación podía haber entre éstos y aquella soberbia mujer, era únicamente la que a veces se establece entre el siervo y el amo. Por otra parte la poetisa sobreestimaba en sumo grado su valer intelectual, muy particularmente sus dotes literarias. Poseemos testimonios incuestionables al respecto. Su vida y sus convicciones sociales no dejaron sospechar que en sus predios existiera una parcela consagrada al cultivo del quechua y menos aun que en ella floreciera de cuando en cuando alguna poesía. Empero, a muchos años de su muerte, hacia 1946, nos fue dado encontrar el derrotero de una joya salida de su ingenio. El poseedor era un religioso franciscano, Fr. Pedro Corvera, residente a la sazón en La Paz, hoy fallecido. No nos fue difícil obtener una copia, la misma que conservamos en nuestro archivo. La poesía se intitula "Wiñáypaj wiñaynin kama" (Para siempre). Se trata de una despedida de amor. Versos escritos en un quechua puro y flexible, flota en ellos un aire en que se mezclan la desesperanza y la conformidad. Ella va contando los días que faltan para la partida del bienamado y llora en lo recóndido de su corazón; al mismo tiempo ansía que él vaya a encontrar en otras tierras el remedio para sus padecimientos. Si ella tuviera flores en el adolorido corazón, las iría a derramar por el camino que el amado ha recorrido, porque sólo él tuvo la virtud de despertarla del penoso letargo en que estaba sumida. No podemos dejar de transcribir una estrofa:

Yana phuyu, laqha phuyu Uyaykipi rikukusqan, Chay sh'ika llakikusqayki Llakiyniywan tantakusqan.	**Negra nube, oscura nube Asomando está a tu rostro; Todo cuanto has padecido A mi congoja se junta.**

No es posible precisar la época en que esta poesía fue compuesta; pero de todos modos, por guardar su contenido alguna concordancia con el de algunos de sus versos castellanos aparecidos en su libro "Ráfagas", hay que presumir que la escribió en el otoño de su vida. Es preciso agregar que esta composición, por motivos que no se conocen, ha permanecido hasta hoy inédita, acaso ignorada aun por los propios legatarios de la poetisa.

En el Perú republicano utilizaron el quechua poetas de valía como J. J. Tirado, José Lucas Caparó Muñiz, Nicanor Jara, Mariano C. Rodríguez, Andrés Alencastre y otros. Caparó Muñiz compuso muchas poesías y una zarzuela intitulada "Wáskar", la cual contiene un yaraví de intenso aliento lírico. Nicanor Jara es asimismo autor de poesías bellamente logradas y del drama "Súmaj T'ika", en que se encuentran pasajes de alto valor poético. Alencastre es contemporáneo, natural del departamento del Cuzco y poeta quechua de pura cepa. Posee todos los secretos del quechua cuzqueño y no utiliza el castellano en su producción. Es catedrático de quechua en la Universidad Nacional del Cuzco. Ha publicado pocas poesías en la prensa de su país y en 1955 un interesantísimo volumen de versos intitulado "Taki parwa", en que agrupa más de una treintena de composiciones que ofrecen mucha luz, mucho color, mucha belleza, de aquellos que sólo pueden ser captados en la naturaleza andina. Entre las poesías del libro es singularmente bella una inspirada en la majestuosa grandeza del Illimani. Es todo un poema. Comienza con estos versos:

Illimani jatun apu,
rumi tullúyuj rit'i pukara,
samayniywan phuyuykita (picharispa
qanta ñuqa napaykuyki sapa (páqar.

Portentoso señor, Illimani,
baluarte de granito y de nieve,
limpiando tu niebla con mi aliento
en cada amanecer te saludo.

Por sus versos de recia contextura circula un fuerte soplo telúrico. El monte, blanco de nieve, se levanta imponente como un genio tutelar en medio del ríspido y prodigioso ambiente del altiplano. El es el genio que inspiró a los ayllus primitivos y en el futuro él convocará a todos los pueblos para que emprendan la lucha de su redención; llegará la victoria y empezará una vida nueva. El poema termina así:

Chay p'unchaymi, Illimani,
umaykipi qúyllur pillu
k'anchakuspa muyurinqa,
rit'iykítaj sut'irinqa
tijsimuyuntin llajtata.

En ese día, Illimani,
una corona de estrellas
ha de brillar en tu frente
y el hechizo de tu nieve
dará claridad al mundo.

Entre los poetas quechuas peruanos es necesario citar a César Guardia Mayorga. El número 2 de la **Revista de Cultura** de la Universidad de Cochabamba, aparecido últimamente, registra un buen conjunto de poesías suyas, firmadas con el pseudónimo de Kusi **Páukar**. Estas poesías nos vienen como una seria revelación,

pues el autor era conocido hasta hoy como filósofo y quechuista de méritos relevantes, mas no como poeta. Las composiciones, escritas en un quechua noble y acendrado, contienen un aliento lírico delicado y sutil cuando abordan el tema del amor; agudo y profundo en el tema de puro raciocinio; vigoroso e incisivo en el de índole social; en todos, acompañado de prestancia y de belleza. Seducen al lector la dulzura y la suave nostalgia que flotan en los versos de **Walqa** e impresionan hondamente las estancias de **Jarawikukuna, Jataríychij** (Poetas, levantaos), en las que el poeta muestra con rasgos singulares el pasado tawantinsuyano, la tragedia colonial y el presente de nuestro pueblo indio.

He aquí una estrofa de **Walqa:**

Walqan sutin karqa	**Era su nombre Walqa**
Ñoqallata khuyawashqajtin;	**Cuando ella sólo me quería a mí.**
Waqajtinpas	**Cuando lloraba,**
Sach'akuna sullakuj,	**De rocío cubríanse los árboles.**
Asijtinpas	**Cuando reía,**
Pujyukuna asikuj.	**Reían también las fuentes.**

La bibliografía ecuatoriana nos ofrece muy escasos nombres de poetas que se sirvieron del quechua en su obra. Entre ellos tenemos el de Luis Cordero, un valor lírico extraordinario. Este exquisito poeta publicó su primera composición en 1875, bajo el título castellano de "El adiós del indio", en un pequeño folleto de ocho páginas. En la portada no figuraba el nombre del autor, pero se hacia notar que la poesía fue compuesta "para deplorar, de algún modo, la desdicha de una gran parte de los indios que en el país se llaman conciertos". En efecto, en el texto, que va firmado con el pseudónimo de Guamán, un indio se despide de su hogar, donde quedan su mujer y su hijo, huyendo del trato inhumano del amo, que le arrebató su tierra y su choza.

Ushi wawapis wañunmi,	**Hasta mi hija pereció**
páypaj ukhupi waqaspa.	**martirizada por él.**
¡Ushita kichuna randi,	**¡En vez de mi hija, debía**
shunguta kichunman karqa!	**arrancarme el corazón!**

El folleto fue reeditado muchas veces y la poesía se transcribió a menudo en diarios y revistas.

En 1884 Cordero dió a publicidad un nuevo folleto con una poesía intitulada "Cushiquillca", en que un indio se alegraba de la cancelación de un impuesto llamado diezmo. El texto quechua iba suscrito con el pseudónimo de Chimbaycela y seguido de una tra-

ducción castellana que llevaba la firma del autor, Luis Cordero. A veces el poeta lanzaba hojas volantes con versos quechuas, como "El Tomebamba", soneto impreso en texto castellano y texto quechua, con firma del autor. En 1902 publicó una serie de fábulas quechuas en una revista de la ciudad de Cuenca. Más tarde, poesías dedicadas a personajes importantes como Paul Rivet y el obispo Manuel María Pólit Laso. Entre las poesías que le conocemos, ninguna nos parece mejor que la primera, aquella en que el indio "concierto", al lamentar su infortunio, llora la tragedia de toda una raza.

IX

EL TEATRO

Dentro de la República los cultores del quechua no permanecieron indiferentes a las seducciones de la dramaturgia. En tiempos de la colonia el género no había podido rebasar el marco de los temas religiosos y los testimonios que han llegado hasta nosotros presentan con mayor o menor aproximación las características de los autos sacramentales españoles. En nuestra era republicana el teatro salvó las barreras de la fe e ingresó libremente en el campo del drama propiamente dicho.

Carlos Felipe Beltrán no sólo compuso poesías en el idioma aborigen, sino también diversas piezas teatrales. En 1890 incluyó en su "Miscelánea literaria en quichua y español" un juguete denominado "Diálogos pastoriles". Es un coloquio escrito en una prosa extremadamente fresca y flúida, dotada de un sabor agridulce y un colorido en que flota un intenso aliento telúrico. La escena pasa en la montaña, enfrente de los rebaños dispersos por los riscales. Consta de tres diálogos. En el primero discuten dos pastores acerca de cuál de ellos posee mejor los secretos del **pinkillu** (flauta) y cuál de ellos, con su música, atrae más a las mozas. La disputa sube de punto; pero acuden dos amigos y restablecen la paz entre los contendores. En el segundo, los pastores se hallan en vísperas del carnaval y se preparan para entregarse al regocijo. Tocan sus flautas y charangos y aparece una ronda de muchachas esparciendo flores. Bailan y cantan coplas henchidas de amor y de dulzura. Entre las coplas hay algunas dialogadas a la manera de los jaillis agrarios primitivos. Hé aquí una:

Cantores	— Manáraj chayamusqájtiy	**Antes de que yo llegara**
Mujeres	— Iyau y palomitayta	**Ay, ay, palomita mía**

Cantores — Phújllay phújllay ni- (llawanki	**Me decías que me divierta**
Mujeres — Achhalay, qori t'ikita	**Fragante florecilla de oro**
Cantores — Kayqa phújllaj chaya- (muni	**Hé aquí que llego a divertirme**
Mujeres — Yyau y palomitayta	**Ay, ay, palomita mía**
Cantores — Imawántaj suyawanki	**Con qué me estás esperando**
Mujeres — Achhalay, qori t'ikita!	**Fragante florecilla de oro.**

Luego viene el episodio del carnaval, salpicado de danzas y canciones. El autor descuida la pureza del lenguaje aun más que en sus poesías de contenido religioso, pues a menudo emplea términos y aun giros castellanos. Es más interesante el tercer diálogo donde un pastor encuentra a otro leyendo un libro. El lector pondera lo maravilloso que es el saber leer y el otro, irresistiblemente seducido, quiere adquirir también esa invalorable fortuna. El uno, Katari, dice:

"Imaynachus p'únchay kichakuspa kama qori k'anchayninta mast'aspa tútkuy imata rikuchiwánchej, jinátaj kay libroqa almanchejta k'anchaykuspa mana rejsisqanchejkunata rejsichwánchej. Parawan ninakun. Imaynachus para orqosta, panpasta ch'ajchuspa t'ikallichin, jinatajmin kay libroqa rimayninwan sonqoyta qhallallachin". (De igual manera que el día, abriéndose y extendiendo su claridad de oro, permite que veamos todas las cosas, así este libro ilumina nuestra alma y trae a nuestro conocimiento cosas que jamás hubimos conocido. Es comparable a la lluvia. Así como la lluvia volcándose sobre los montes y las llanuras les colma de flores, así también este libro con su palabra me llena de lozanía el corazón).

El otro, Wanaku, responde:

"¿Imatan niwanki, kusimásiy? Sonqoyta pharaquechinki, yuyayniyta qoyllurkuna kama phawarqochinki. ¿Kasqatajchu ñoqanchejpa ñawisninchejta kichárij k'ánchay? Níway, Katari, ¿pítaj chay libroj rimayninta rejsichisunki? ¿Paychu rimapayasunki? Chayri, ¿qanchu laiqa kanki?" (¿Qué me dices, venturoso amigo? Me haces bailotear el corazón y haces que mi pensamiento se eleve hasta las estrellas. ¿Es que había existido una luz capaz de abrirnos los ojos? Dime, Katari, ¿quién te ha dado a conocer el lenguaje de ese libro? ¿O es que él te habla? Y si es así, ¿eres brujo al vez?)

En "Un apotre bolivien", de Paul Rivet, encontramos valiosas referencias acerca de un drama quechua que fue incluído en una obra póstuma de Beltrán en 1899. La pieza intitula "El triunfo de la

inocencia", se halla escrita en prosa y se divide en cuatro actos. El volumen se halla poco menos que desaparecido. No se conocen más que dos ejemplares en Bolivia y uno en la biblioteca de Paul Rivet, en París. Por esta circunstancia no nos ha sido posible consultar el drama, cuyo contenido, según el quechuista francés, es de carácter netamente ético. El mismo Rivet nos proporciona informaciones acerca de dos dramas quechuas que quedaron inéditos: "El Paraíso perdido" y "Atawallpa sacrificado por Pizarro", ambos en cinco actos. Desgraciadamente no se conoce el paradero de estas obras.

Luis Néstor Lizarazu compuso en quechua dos dramas que en su tiempo fueron representados y celebrados en Sucre. El uno intitula "El mañaku" (El pedigüeño) y el otro "Mitin indígena". Ambos se hallan escritos en verso y en su contenido hay una franca demanda de justicia social. En el segundo plantea la reivindicación de los derechos del indio y llega a esbozar un programa, con abundancia de hermosas imágenes, figuras de buen gusto y alusiones henchidas de un humor finamente incisivo.

En cuanto a la dramaturgia quechua del Perú y del Ecuador, nuestras informaciones son muy deficientes. Con todo, sabemos que José Lucas Caparó Muñiz, excelente poeta quechua, compuso, a principios de este siglo, dos zarzuelas, la una intitulada "Wáskar" y la otra T'itu Q'oshñipa. De estas dos obras hemos encontrado fragmentos muy estimables en "Poesía folklórica quechua", de Farfán. Asimismo tenemos noticias de que en 1915 fue representado en el Cuzco un magnífico drama intitulado "Wiraqocha", original de Mariano C. Rodríguez y San Pedro, en cinco actos y en verso. Su argumento se halla basado en pasajes del reinado del Inka Wiraqucha. No llegó a publicarse, pero el texto autógrafo de la obra se conserva en algunos puntos del Perú y Bolivia. Otro dramaturgo peruano, Nicanor Jara, es autor de "Súmaj T'ika", pieza que se inspira en una leyenda inkaica.

X

EL RELATO

Si el cultivo de la poesía y el teatro quedó en manos de los mestizos instruídos, no ha sucedido lo propio con el relato. Como hemos visto, los mestizos compusieron buenos versos y aun buenas piezas teatrales en el idioma de los Inkas. Pero no existe ninguna referencia acerca de que alguno hubiese creado un relato. En cam-

bio, coleccionistas y estudiosos van reencontrando entre los indios riquezas ponderables en este género. A causa de que la clase indígena no sabe leer ni escribir, sus creaciones literarias se conservan en la memoria del pueblo y no llegan a trascender entre las clases superiores.

La temática, como en los tiempos de la colonia, gira al rededor de las supersticiones y raras veces se emancipa de la influencia religiosa. Los personajes principales son casi siempre los condenados, los curas, los ricos y los pobres. Una realidad que resalta es que el cura comienza a perder la intangibilidad y las inmunidades de que había gozado en otros tiempos. A veces desempeña el mismo papel que el zorro en la fábula, es decir, un papel nada airoso.

Rigoberto Paredes nos ofrece en "El arte folklórico de Bolivia" algunos relatos muy sabrosos recogidos en diferentes distritos del país. Es muy interesante aquel en que el cura se enamora de la mujer del sacristán. El enamorado anda perdido detrás de la mujer y se vale de los medios más singulares para alcanzar sus fines. Ella comunica las solicitaciones del cura al marido y entrambos acuerdan un plan encaminado a infligirle una lección al intruso. El sacristán sale del pueblo en cumplimiento de una comisión que le tomará unos días. La primera noche el sacerdote se va a la casa, dispuesto a no desperdiciar la coyuntura. Tras largas y dramáticas vacilaciones la mujer resuelve admitirle en el lecho y en el momento de acostarse le expresa su deseo de verlo todo desnudo. El galán accede gustoso; pero justamente cuando él está ya libre de todo ropaje, el sacristán golpea desaforado la puerta. El cura se desconcierta, pues no hay una puerta para huir ni un mueble para meterse dentro. Pero en un rincón se ve una tina muy apropiada y, aunque está casi llena de agua, el enamorado no tiene más remedio que zambullirse en ella. El baño es muy frío y tiene que durar unas dos horas, hasta que el sacristán se quede profundamente dormido.

Paredes transcribe también algunas fábulas, entre las cuales nos llama la atención una que lleva por título "La zorra y la pariwana". La zorra, admirada de la belleza que ostenta el plumaje de los polluelos de la pariwana, le pregunta cómo hace ella para que sus hijos resulten tan hermosos. El ave contesta diciendo que los encierra en un horno caliente. Cuando adentro se producen estallidos, quiere decir que el colorido será magnífico. La carnicera desea que sus hijos sean tan lindos como los de la pariwana y los mete en un horno caliente. Pero después los encuentra carbonizados. Presa de santa indignación resuelve devorar al ave infame,

la cual se arroja a tiempo a la laguna. Sin desistir de sus designios la zorra cree que podrá desecar la laguna para poder atrapar a la perversa, y comienza a beber el agua. Sigue bebiendo hasta que hay un momento en que no puede más, porque su vientre se halla a punto de estallar. Presa de terrible desengaño se va camino del cerro. Lleva el vientre tan hinchado, que el más leve roce le puede ocasionar una catástrofe. Ante cada icho (paja braba) que encuentra se detiene y le ruega: "Ichito, ichito, por caridad no me toques". Los ichos se apartan a su paso; pero uno tarda en retirarse y no puede evitar el roce; entonces el animal revienta como una camareta.

En "Nuestra Comunidad Indígena", de Castro Pozo, encontramos también relatos muy interesantes de la era republicana. Tomemos como ejemplo "El chhaski". Está compuesto con harto ingenio y excelente colorido. Josucho es correo que transporta correspondencia entre su pueblo y la capital de la provincia. Aunque nunca le pagan el sueldo que le asignaron, el joven cumple sus funciones como es debido. Un día que está caminando por una cumbre encuentra al pie de una **apacheta** (1) un perro sentado sobre las patas traseras. A fin de acercarse cómodamente para entregar su ofrenda al genio de la montaña, dispara su honda contra el animal, que huye herido en la cadera. Josucho sigue su camino y a poco alcanza a una mujer joven que va en la misma dirección que él. Es muy simpática e hila con singular destreza. El muchacho no recuerda haberla conocido, pero cae en cuenta cuando ella le habla de tiempos en que solían jugar juntos. Se llama Naticha y es muy graciosa. Josucho está prendado de ella. Se les anochece en plena puna, el viento es fuerte y helado, y los jóvenes no tienen más remedio que dormirse juntos. Josucho arde en deseos de acariciar a la muchacha.

"—Anau, ananay. No toques por ahí, Josucho...

"—¡Wiphay!, cariño de mis ojos, ¿por qué no he de estrecharte?

"—¡Ay! porque me duele esa cadera... ¿No te acuerdas que me diste con una piedra?

"—¿Yo? ¿Cuándo, mamay, cuándo...?

"—Ahora, temprano, en la apacheta. Estaba sentada, mirando las piedrecillas que los abuelos ofrendaron al espíritu, cuando ¡paf! tú me tiraste un hondazo..."

---

(1) **Apacheta:** Monumento religioso en las montañas.

Naticha se transforma en el perro de la **apacheta** y se apresta a morder a Josucho. Este huye despavorido. El perro es la misma Naticha, que murió y se ha condenado.

José María Arguedas incluye algunos relatos de la época republicana en "Canciones y cuentos del pueblo quechua". Hay allí un relato de argumento muy simple, pero la acción y el paisaje en él se hallan descritos bellamente. Intitula "El torito de la piel brillante". Un matrimonio poseía una vaquita, una sola, y la cuidaba con harta solicitud. Aunque no se cruzó con macho alguno, parió un becerrito de piel tan blanco como el marfil. El becerro seguía a su amo como un perro y sólo cuando tenía hambre se acordaba de su madre. Un día el hombre fue a recoger leña de la orilla del lago y volvió sin el torito, que se quedó ramoneando entre el totoral. De pronto surgió del agua un gigantesco toro negro y desafió al becerro. Este aceptó el reto, para el día siguiente, porque antes debía ir a despedirse de su dueño. La pelea quedó así concertada. El torito fue a su casa y al amo le dijo: "Me he encontrado con el Poderoso, con mi gran Señor. Mañana tengo que ir a luchar con él. Mis fuerzas no pueden alcanzar a sus fuerzas. Hoy él tiene un gran aliento. ¡Ya no volveré!" El hombre lloró, pero al día siguiente le dejó partir. La lucha entre los dos toros fue enconada y larga. El torito blanco se batía con bravura. "Pero el toro negro lo empujaba, poco a poco, lo empujaba hacia el agua. Y al final le hizo llegar hasta el borde del lago, y de un gran astazo la arrojó al fondo; entonces el toro negro, el Poderoso, dió un salto y se hundió tras de su adversario". Los amos lloraron mucho y prodigaron a la vaca todo género de cuidados, esperando obtener de ella un nuevo torito. Pero esto no sucedió; la vaca permaneció estéril. "Y así los dueños pasaron el resto de su vida en la tristeza y el llanto".

ANTOLOGIA

EPOCA PREHISPANICA

JAILLI SAGRADO

SUMAJ ÑUST'A	BELLA PRINCESA
Súmaj ñust'a Turallaykin P'uñuykita P'akirqayan.	**Bella princesa, Tu propio hermano Es quien destroza Tu cantarillo.**
Jinamantari Kunuñunun Illapántaj.	**Y de este modo Retumban truenos Y caen rayos.**
Qanri, ñust'a, Unuykita Paramunki.	**Y tú, princesa, Mandas tus aguas En fresca lluvia.**
Mayninpiri Chijchimunki, Rit'imunki.	**Y algunas veces Granizo envías Y a veces nieve.**
Pacharúraj, Pachakámaj Wiraqucha Kay jinápaj Churasunki, Kamasunki.	**El que nos crea Y nos gobierna, Dios soberano, Este destino Te ha concedido Y así te ordena.**

(De **La Historia de los Incas**, de Blas Valera).

ORACION PRIMERA AL HACEDOR

Tijsi Wiraqucha,	**Raíz del ser, Viracocha,**
Qaylla Wiraqucha,	**Dios siempre cercano,**
T'ukapu ajnupujuy	**Señor de vestidura**
Wiraqucha.	**Deslumbradora.**
Kámaj, chúraj,	**Dios que gobierna y preserva,**
"Qhari kachun,	**Que crea con sólo decir:**
Warmi kachun"	**"Sea hombre,**
Ñispa rúraj,	**Sea mujer",**
Kamasqayki,	**El ser que pusiste**
Churasqayki	**Y criaste**
Qasilla qhespilla	**Que viva libre**
Kausamuchun.	**Y sin peligro.**
¿Maypin kanki?	**¿Dónde te encuentras?**
¿Jawapichu,	**¿Fuera del mundo,**
Ukhupichu,	**Dentro del mundo,**
Phuyupichu,	**En medio de las nubes**
Llanthupichu?	**O en medio de las sombras?**
Uyaríway,	**Escúchame,**
Jay ñimúway.	**Respóndeme.**
Yurajyánay	**Haz que viva**
Pacha kama,	**Por muchos días,**
Ashka p'unchau kama	**Hasta la edad en que deba**
Kausachíway,	**Encanecer,**
Marq'aríway,	**Levántame,**
Jatarichíway;	**Tómame en tus brazos**
Saykújtiyri	**Y en mi cansancio**
Sh'askichíway	**Auxíliame,**
Maypi kaspapas,	**Doquiera estés,**
Wiraqucha.	**Padre Viracocha.**

(De **Fábulas y Ritos de los Incas,**
de Cristóbal de Molina).

OTRA ORACION PARA QUE MULTIPLIQUEN LAS GENTES

Wiraqucha,	**Hacedor del mundo,**
Apu k'ánchaj,	**Luminoso Señor,**
Tijsi Wiraqucha,	**Raíz de la vida,**
Wállpay wañuypa	**Dios de la existencia**
Wiraquchan,	**Y de la muerte,**
T'ukapu ajnupuyuj	**Señor de vestidura**
Wiraqucha,	**Deslumbradora,**

Runa yachachun,	**Tengan conocimiento**
Warma yachachun,	**El viejo y el joven,**
Mirachun.	**Y se multipliquen.**
Llajta, pacha	**La ciudad y el mundo**
Qasilla, qhespilla	**Que vivan libres**
Kachunku.	**Y en paz.**
Kamasqaykita	**Preserva a tu criatura**
Waqáychay	**Durante muchos días,**
Jatarinan kama,	**Hasta que pueda**
Ashka p'unchau kama.	**Perfeccionarse.**

(Ibid).

A TODAS LAS WAK'AS

Qaylla Wiraqucha,	**Cercano Hacedor,**
Tijsi Wiraqucha,	**Raíz del ser, Viracocha,**
Llapa k'ánchaj,	**Lumbre universal,**
Wállpay wañuypa	**Dios de la creación**
Wiraquchan.	**Y de la muerte.**
Sh'anka Wiraqucha,	**Dios de las roquedas,**
Ajna Wiraqucha,	**Dios de los rituales,**
Jatun Wiraqucha,	**Dios inconmensurable**
Qaylla Wiraqucha,	**Cercano Hacedor,**
Túkuy runata	**Que otorga el don del habla**
Jay níchij, juñúchij,	**Y junta a todos los hombres**
Lliulli jina	**A fin de que aprendan**
Yachakunánpaj,	**Con la fuerza de la luz,**
Jawapi, ukhupi	**Dondequiera que vayan,**
Purispapas.	**Por fuera o por dentro.**

(Ibid).

OTRA ORACION

Yau, Wiraqucha,	**Oh, Hacedor del mundo,**
Kusi p'unchaupi	**Tú que resplandeces**
Lliphípij,	**En el alegre día,**
Wiraqucha,	**Creador de la vida,**
Yurinayki,	**El siervo que tú debes**
Jamach'anayki	**Fortalecer**
Runayanayki,	**Y defender,**
Chaki sarunayki,	**El que se halla a tus plantas,**
Kamasqayki,	**El que tú pones**
Churasqayki	**Bajo tu gobierno,**
Qasi phespilla	**Que pase su vida**

Kausarichun,	**En plena libertad**
Warminwan,	**E intensamente**
Churinwan,	**Con su mujer**
Sh'ikanta.	**Y con sus hijos.**
Ama wakinta	**No eches a un lado**
waymayaychu.	**A ninguno.**
Unay wata	**Haz que vivan**
Kausachunku.	**Muchos años.**
Mana p'itispa	**Que tengan para comer**
Mikhuchunku,	**Y para beber**
Mana allqaspa,	**Sin interrupción**
Ujyachunku.	**Ni contratiempo.**

(Ibid).

OTRA ORACION

Yau, Wiraqucha Yaya,	**Oh, Padre y Creador del mundo,**
Tijsi Wiraqucha,	**Raíz del ser, Viracocha,**
Wallparillaj,	**Tú que creas,**
Kámaj, chúraj,	**Colocas y ordenas,**
"Kay urin pachapi	**Al que tú colocaste**
Mikhuchun, ujyachun"	**y ordenaste diciendo:**
Ñispa churasqaykita	**"Que coma y beba**
Kamasqaykita	**En este mundo"**
"Mikhuynin wachachun,	**Y diciendo: "Su comida**
Papa, sara,	**Se multiplique,**
Imaymana mikhunan	**Que tenga papa, maíz**
Kachun" ñisqaykita	**Y toda suerte de alimentos",**
Kausáchiy, miráchiy	**A ése dale vida**
Ama muchunánpaj,	**Y descendencia,**
Qanpi iñinánpaj.	**Para que no sufra**
Ama qasachunchu,	**Y tenga fe en tí.**
Ama chijchi	**Que no haya helada**
Urmamuchunchu.	**Ni caiga granizo.**
Qasillata	**Presérvale**
Waqaycháykuy.	**En paz.**

(Ibid).

ORACION AL SOL

Wiraqucha,	**Creador del mundo,**
"P'unchau kachun,	**Tú que dices:**
Tuta kachun"	**"Haya día**
Ñispa ñij,	**Y haya noche",**

"Paqarichun,
Illarichun".
Ñispa nij ,
P'unchau churiykita
Qasillata,
Qhespillata
Puriríchiy,
Runa rurasqaykijpa
K'anchaynin kanánpaj.
Wiraqucha Yaya,
P'unchau Inka,
Killawan tanta
Qasilla qhespilla
Runa yanayki
Michisqaykita
K'anchaykúriy,
Ama onqochispa,
Qasita, phespita
Waqaychaspa.

Tú que dices:
"Amanezca
Y haya lumbre",
Haz que tu hijo el día
Recorra su trayecto
En medio de la paz
Y del bienestar,
Para que su luz asista
Al hombre que formaste.
Padre Soberano,
Monarca del día,
Junto con la Luna
Otorga tu lumbre
En paz y bonanza
Al hombre, vasallo
Por tí preservado,
Librándole de males
Y conservándole
En paz y bienestar.

(Ibid).

ORACION POR EL INKA

Yau, Wiraqucha ,
Tijsi Wiraqucha,
Wállpaj wámaj
Wiraqucha,
Jatun Wiraqucha
Tarapaca,
Wiraqucha,
"Qhápaj kachun,
Inka kachun"
Ñispa ñuqápaj
Churasqaykita
Inka kamasqaykita
Qasillata,
Qhespillata
Waqaycháykuy.

Rúnan, yanan
Ashka kachun,
Auqankunari
Ususqa kachun
Imay pacha
Jáyk'ay pacha kama.

Oh, Dios soberano,
Raíz de la vida,
Tú que la creación renuevas,
Dios soberano,
Supremo Hacedor,
Potente como el águila,
Dios soberano,
Al Inka que formaste
"Sea poderoso,
Sea monarca" diciendo,
Y lo elegiste
Para mí,
En medio de la paz
Y el bienestar
Consérvalo.

Que sean numerosos
Sus vasallos
Y que sus enemigos
Sean despreciables
Por los tiempos
De los tiempos.

Ama allqachispa	**A su hijo y a las gentes**
Churinta, mitanta	**De su tiempo**
Waqaycháykuy	**Presérvalos,**
Kusillata,	**Y que su alegría**
Wiraqucha Yaya.	**Sea perdurable.**

(Ibid).

OTRA ORACION

Wiraqucha Yaya,	**Padre soberano,**
Wállpay wámaj ,	**Tú que la creación renuevas,**
Qhochu ninata	**Haz que en paz y en salvo**
Qasi qhespillata	**Y celosamente**
Qhápaj Inka churiyki	**Sea conservado**
Warmaykipaj	**El fuego de la alegría**
Kamasqaykípaj	**Para el joven Inka,**
Waqaychamuchun,	**Tu hijo poderoso,**
Jat'allimuchun.	**Por tí elegido.**
Runa, llama, míkhuy	**Para el Inka poderoso**
P'acha, chajra,	**Haya siempre ropa, mies,**
Qhápaj Inkápaj kachun.	**Vasallos, llamas y alimentos.**
Qhápaj Inka	**A tu Inka**
Kamasqaykita,	**Poderoso,**
Wiraqucha Yaya,	**Padre soberano,**
Jay ñiypuni,	**No dejes de escucharle,**
Marq'áriy, jat'álliy	**Levántalo, presérvalo**
Imay pacha kama.	**En todo tiempo.**

(Ibid).

OTRA ORACION

Pachamama,	**Madre Tierra,**
Qasillata,	**A tu hijo el Inka**
Qhespillata	**Poderoso,**
Qhápaj Inka	**Presérvalo**
Wawaykita	**En tu regazo,**
Marq'áriy,	**En medio de la paz**
Jat'alliy.	**Y el bienestar.**

(Ibid).

ORACION PARA TODOS LOS INKAS

Yau, p'unchau Inka	**Oh, monarca del día,**
Inti yayay,	**Padre Sol,**

"Qosqo tanpu kachun
Atikuylla
Qhápaj kachun"
Ñispa churasqayki,
Kamasqayki,
Much'asqayki
Kusi qhespi kachun,
Ama mat'isqa,
Ama llasasqa
Atikuspalla
Kachunchu;
Qhápaj kamasqayki ,
Churasqayki.

Tú que fundaste y gobernaste
Y veneraste el Cuzco
Diciendo:
"Sea opulento
Y poderoso
E invencible",
Haz que viva siempre,
Libre y alegre,
Sin sufrir cuidados
Ni urgencias,
Que siempre sea apto
Y fuerte como lo fundaste
Y gobernaste.

(Ibid).

ORACION A TODAS LAS WAK'AS

Yau, pacha sh'ulla
Wiraqucha,
Usku sh'ulla
Wiraqucha,
"Wak'a, willka kachun".
Ñispa kámaj.
Jatun Apu,
Kaypi runata
Ima allinta
Miraríchiy.

Oh, rocío del mundo,
Sumo Hacedor,
Rocío interior,
Soberano Dios,
Tú que ordenas diciendo:
"Haya dioses mayores y menores",
Supremo Señor,
Haz que aquí los hombres
Se multipliquen
Venturosamente.

Wiraqucha Yaya,
"Urin pacha,
Janan pacha
Kachun" ñispa ñij,
Ukhu pachapi
Pukaran chúraj,
Jay ñiway,
Uyaríway:
Qhespi, qasi kamúsaj,
Wiraqucha Yaya,
Mikhuyníyuj, mink'áyuj,
Saráyuj, llamáyuj.
Imaymana
Yáchay kamáyuj.
Ama kachariwaychu,
K'uchuncháway
Auqaymanta,

Soberano Padre,
Tú que dices:
"Haya el cielo
Y la tierra",
Tú que fortificas
El mundo subterráneo,
Escúchame,
Atiéndeme:
Haz que viva en paz y en salvo,
Soberano Padre,
Con alimento y servicio,
Con maíz, con llamas,
Y con todo género
De conocimientos.
No me abandones,
Apártame
De mis enemigos

Sh'ikimanta,	**Y del peligro**
Qhasuymanta,	**Y de todo quebranto,**
Ñakasqa, watusqa,	**De ser maldito o ingrato**
Amisqa kaymanta.	**O repudiado.**

(Ibid).

ORACION DE MANCO QHAPAJ

Yau, Wiraqucha,	**Oh, Dios soberano,**
Tijsi qhápaj ,	**Poderosa raíz del ser,**
"Kay qhari kachun,	**Tú que ordenas: "Este sea**
Kay warmi kachun",	**Varón, y ésta mujer",**
Willka ullqa apu,	**Señor de la fuente sagrada,**
Jinantinmi	**Tú que inclusive tienes**
Chíjchiy kámaj,	**Poder sobre el granizo,**
Maypin kanki	**¿No me es posible verte?**
Manachu rikuykiman	**¿Dónde te encuentras?**
Jananpichu ,	**¿Dónde está: arriba,**
Urinpichu,	**O abajo**
Kinrayninpichu	**O en el intermedio**
Qhápaj usnuyki?	**Tu asiento de supremo juez?**
Jay nimulláway,	**Escúchame,**
Janan qhochapi	**Tú que te extiendes**
Mant'aráyaj,	**En el océano del cielo**
Urin qhochapi	**Y que también vives**
Tiyákuj.	**En los mares de la tierra.**
Pachakámaj,	**Gobierno del mundo,**
Runa wállpaj, apu	**Creador del hombre,**
Inkaykuna jina	**Como los señores Inkas**
Allqa ñawiywan	**Con mis áridos ojos**
Rijsiytan munayki.	**Ansío conocerte.**
Rikújtiy,	**Cuando yo pueda ver,**
Yachájtiy,	**Y conocer,**
Unanchájtiy,	**Y señalar,**
Jamut'ájtiy	**Y comprender,**
Rikuwankin,	**Tú me verás**
Yachawankin.	**Y sabrás de mí.**
Intiqa, Killaqa,	**El Sol y la Luna,**
P'unchauqa, tutaqa,	**El día y la noche,**
Puquyqa, chirauqa	**El otoño y la primavera**
Manan yanqhachu,	**No son en vano;**
Kamachisqan purin,	**Obedecen a un mandato,**

Unanchasqaman,
Tupusqamanmi
Chayamun.

De modo previsto
Y medido
Llegan.

Qan tupayaurita
Apachimuwarqanki.
Jay nilláway,
Manarajpas
Sayk'újtiy, wañújtiy.

Tú me concediste
El cetro imperial.
Escúchame,
Respóndeme
Antes de que caiga
Rendido y muerto.

(**De Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú, de Joan** de Santacruz Pachakuti **Yamki** Sallqamaywa).

ORACION DE MANCO QHAPAJ A T'UNAPA

Runa wallpajpa
Pachakan, yanansi
Káwaj, chay ari.
Yuyalláway,
Qosqo qhapajta chúraj,
Jamuykin, Apu.
Tarapaca T'unapa,
Pajtan warp'ijtiypas
Qhápaj runata
Munasqaykita
Qonqáwaj.
Wañujtiyri
Yúyay runayta,
Kallpanchankitajmi,
Payllankitajmi.
Rejsichillawankiman
Pichus karqanki.
Qanchu kankiman
Jap'iñuñu
Llasa qhátij manchúchij.
Rijsillaykiman,
Yachallaykiman,
Jallp'amanta kamáqey,
Llut'áqey, rikulláway.
P'inqankiña, jallp'a,
Junu machun kani.

Bien pudieras ser
Mayordomo y siervo
Del Creador del hombre.
Tú que fundaste el Cuzco poderoso,
Señor, recuérdame,
Pues a tí he venido.
Dios potente como el águila,
Por más que desvaríe,
A este hombre poderoso
A quien aprecias
No le olvides.
Y cuando muera
Piensa en mi gente
Y dale fortaleza
Y sustento.
Si permitieras que sepa
Quién fuiste tú.
¿No serías, acaso,
El genio del mal
Que intimida y persigue?
Quisiera conocerte,
Saber algo de tí.
Tú que me hiciste del barro
y me formaste, repara en mí.
Ya te avergüenzas, tierra,
Que soy viejo cargado de años.

(Ibid).

MANCO QHAPAJ A LOS SACERDOTES

Kusi simíraj,	**En el lenguaje más alegre**
Kusi qallúraj	**Y con la voz más gozosa**
P'uncháuraj, tutáraj	**Le llamarás**
Wajyankítaj,	**Ya de día, ya de noche**
Sasikuspa suyanki.	**Y le esperarás limpio de todo.**
Ichatajpas	**Pudiera ser**
Kusinchijpi,	**Que para nuestra alegría**
Qellpunchijpi	**Y para nuestra ventura**
Maymantapas	**Desde algún sitio**
Runa wállpaj,	**El que hubo creado al hombre,**
Apu Tijsi Qhápaj	**Señor y principio inmanente,**
Uyarisunki,	**Te escuchara,**
"Chay" nisunki qantaqa.	**Y te dijera: "Bien".**
Mayñijmantapas	**Así, en cualquier lugar**
Jinátaj wíñay páskay	**Desatarás felizmente**
Kamáyujlla kanki.	**El tiempo infinito.**

(Ibid).

YAKARQAY	EXORCISMO
Janan páchaj,	**En el nombre de Aquel que rige**
Urin páchaj,	**Los mares extendidos**
Qhocha mant'arayajpa	**En el alto cielo**
Kamaqenpa,	**Y en la tierra;**
Túkuy atipakujpa,	**De aquel que prevalece sobre (todos,**
Sinchi ñawiyujpa,	**Y tiene la mirada**
Mánchay atiyniynjpa,	**Imperturbable,**
"Kay qhari kachun,	**Y tiene el poderío**
Kay warmi kachun"	**Incontrastable;**
Ñispa kamajpa	**De aquel que ordena:**
Sutinwanmi	**"Este sea varón,**
K'amichiyki.	**Esta sea mujer";**
Pin kanki,	**En nombre de El te conjuro.**
Mayqenmi kanki,	**¿Quién eres, cuál genio eres**
Imatan ñinki.	**Y qué persigues?**
Rimayñi.	**Contéstame ya.**

(Ibid).

HIMNO DE INKA RUKA

Jamúyraj, janan chíchij,	**Ven todavía, Señor,**
Urin chíchij Apu,	**Inquridor del cielo y de la tierra,**

Jinantinmi llút'aj,	**Modelador de cuanto existe,**
Tijsi Qhápaj.	**Supremo origen.**
Runa wallpájllay,	**Creador del hombre,**
Chunka much'aykusqayki	**Te adoraré diez veces**
Allqa ñawiywan	**Con mis desvelados ojos**
Ch'ípij ñispa.	**Puestos en tí.**
Ullpuykusqayki,	**Me humillaré a tus pies;**
Rikulláway.	**Mas, mírame.**
Mayukuna,	**Todos los ríos**
Phajchakunari	**Y las cascadas**
P'isqukunari	**Y las aves**
Qhallapallanqa.	**Se colmarán de júbilo.**
Qhatichíway,	**Dame compañía;**
Jinantáraj	**Pero ante todo**
Qhapariysíway	**Ayúdame en mi grito**
Llapan kunkaykiman	**Con todo el vigor de tu acento**
Munaynillaykiwanpas.	**O siquiera con tu propósito.**
Yuyaykuspaila	**Bastará el recuerdo**
Qhochukullasun,	**Para alegrarnos**
Kusikullasun.	**Y festejarnos.**
Ancha jinalla	**Y yendo así regocijados**
Ashka rispa	**Y numerosos,**
Ñikusun.	**Lo evocaremos.**

(Ibid).

EL INKA WASKAR A LOS WAK'AS

Llulla watiqa,	**Tentador fementido,**
Jauch'a auqa súpay,	**Genio fiero y adverso**
Sh'ikiymanta,	**En mis horas de riesgo**
Pallqoymanta,	**Y de extravío**
Ch'irmayñaymanta	**Y de perversión,**
Qanta Qosqo qhapajpa	**A tí, adversario**
Aunqankunata	**Del Cuzco poderoso,**
Much'arqaykíchij	**Te rendí adoración**
Kallpa aysaywan,	**Con toda mi entereza,**
Kallparikuywan,	**Con todas mis energías,**
Aspakayñiywan,	**En holocaustos y festines**
Runa arpayñiywan,	**Y todo lo sacrifiqué**
Qanta, jillu suwa	**Por tí, maestro**
Kunajtaqa.	**De ladrones avaros.**

Ichapas qankunaqa
Runawallpaqéypaj
Jauch'a auqanpa
Kachamusqanpas
Kankíchij.
Sh'ikallata,
Jinallata
Mitaysanay,
Willkaykunapas
Qankunawanqa
Rimachunku.

Quizás vosotros
Sois de aquellos
Que el rabioso enemigo
De mi sumo Hacedor
Nos envía.
Que siempre poco
Y de esta manera
Todos mis hijos
Y mis nietos
A vosotros
Os hablen.

Qankunatan ari
T'unapa Tarapaca
Wiraqucha
Pachayacháchij
Yanan ñisqaqa
Chijnisurqanki.

Este siervo sumiso
De T'unapa, **potente como el (águila,**
De Viracocha,
Educador del mundo,
A vosotros
Siempre os detestó.

(Ibid).

PACHAKAMAJ

CONDUCTOR DEL MUNDO

Ayauya waqaylli,
Ayauya puypuylli,
Llut'u púchaj
Wamrayki,
Llut'u púchaj
Wajchayki
Waqallamusunkin.

Ten piedad de mis lágrimas,
Ten piedad de mi angustia.
La más sufrida
De tus criaturas,
El más infortunado
De tus siervos
Te implora con sus lágrimas.

Unujsaykita,
Yakujsaykita
Kachallamúway
Wajchayki,
Runayki,
Llajta runa
Kamasqaykiman.

Manda, pues, el prodigio
De tus aguas,
Manda, pues, la merced
De tus lluvias
A este hombre infeliz,
A este vasallo
Que gobiernas.

(De **El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno,** de Felipe Guamán Poma de Ayala).

KILLA MAMA

Killa qoya Mama,
Yakujsallayki,
Unujsallayki,
Ayauya waqaylli,
Ayauya puypuylli.

Llut'u púchaj wamrayki
Mikhuymanta,
Yakumanta
Waqallasunkin.

Pachakámaj Yaya,
May pachapin kanki,
Jánaj pachapichu,
Kay pachapichu,
Qaylla pachapichu?
Yakullaykita
Kacharimúway
Wajchaykiman,
Runaykiman.

MADRE LUNA

Luna, reina y Madre,
Por la bondad de tus aguas,
Por el amor de tus lluvias
Estamos llorando,
Estamos sufriendo.

La más triste de tus criaturas
De hambre,
De sed
Te está clamando.

Padre, conductor del mundo,
¿Dónde estás,
En el cielo,
En la tierra
O en algún otro mundo cercano?
Obséquiale con tus lluvias
A este siervo,
A este hombre
Que te implora.

(Ibid).

RUNA KAMAJ

Pacha paqarin,
Lliphipiríntaj
Upaykunánpaj
Runa kamajta.

Jánan pachari
Phuyun chinkachin
K'umuykunánpaj
Pacha rurajman.

Qóyllurpaj Inkan
Inti yayanchis
Chujchan mast'arin
Páypaj chakinman.

Wayrari tantan
Sach'a purata,
Rijranta sh'ajrin
Jánaj pachaman.

CONDUCTOR DEL HOMBRE

Amanece la tierra
Y se cubre de luces
A fin de venerar
Al criador del hombre.

Y el alto cielo
Barre sus nubes
Para humillarse
Ante el creador del mundo.

El rey de las estrellas
Y padre nuestro, el Sol,
Su cabellera extiende
A los pies de él.

Y el viento junta
Las copas de los árboles
Y sacude sus ramas
Y las yergue hacia el cielo.

Sách'aj sunqonpi
Takikun phichiu,
Anchá upaykun
Pachakamajta.

Túkuy t'ikantin
Súmaj sumajlla,
Llanqa llinpilla
Q'apay samakun.

Qhocha ukhupi,
Rirp'u unupi
Challwakunapas
Kusitan wayt'an .

Nánaj mayupas
Rakhu takinwan
Añayñisqanñan
Wiraquchata.

Qaqa rumipas
Q'ómer p'achallin,
Wayq'o sach'apas
Wátaj t'ikarin.

Orqopi káusaj
Katarikuna
Paypaj chakinpi
Qhatatakunku.

Purun wik'uña,
Qaqa wisk'ácha
Uywaman tukun
Páypaj qayllanpi.

Sunqoypas kikin
Sapa paqarin
Añayñisunki,
Yayay kamáqey.

Y en el ramaje de los árboles
Los pajarillos cantan
Y rinden el fervor de su homenaje
Al regidor del mundo.

Todas las flores,
Bellas y ufanas,
Exhiben sus colores
Y sus perfumes.

Y en el seno del lago,
Que es un espejo líquido,
Es grande el alborozo
De los peces.

El río caudaloso
Con su bronco cantar
Está rindiendo su alabanza
A Viracocha.

El peñasco también
Se atavía de verde
Y la floresta del barranco
Ostenta flores nuevas.

Y las serpientes,
Moradoras del monte,
Van arrastrándose
A los pies de él.

La vicuña del páramo
Y la vizcacha del peñasco
Se domestican
Cerca de él.

Así también mi corazón
En cada amanecer
Te rinde su alabanza,
Padre mío y creador.

(De la colección Vásquez)

LXXXIX

Wiñay k'anchaj
Intillay,
Allin úywaj
Yayallay.

LXXXIX

Lumbre eterna,
Sol mío,
Criador noble,
Mi padre.

Qayllarímuy
Inkayman.
Qhawarillay
Muchujta.

**Aproxímate
A mi Inka,
Mira, cómo
Padece.**

Mask'asunki
Ñawinwan,
Wajyasunki
Makinwan.

**Su mirada
Te busca
Y sus manos
Te llaman.**

Manan simin
Kanñachu,
T'ipinqaña
Samayñin.

**Ya no tiene
Palabra,
Ya se acaba
Su aliento.**

Qayllaykúriy
Inkayman
Makiykiwan
Jallch'áykuy.

**Aproxímate
A mi Inka,
Que tu mano
Le alivie.**

Ninaykiwan
Samaykuy,
Sunqoykiwan
Janpíykuy.

**Que tu fuego
Le aliente,
Tu corazón
Le cure.**

Kausaríchiy
Inkayta,
Qosqo munan
Payllata.

**Haz que viva
Mi Inka,
Quiere el Cuzco
A él solo.**

Túkuy suyu
Waqasqan,
Kausayninta
Mañaspa.

**El imperio
Solloza
Pidiendo vida
Para él.**

Churiykita
Kausáchiy
Kusinánpaj
Wajchayki.

**Dale vida
A tu hijo
Para que se alegre
Tu siervo.**

Túkuy Qosqo
Raymінqa,
Páchaj llama
Wañunqa.

**Habrá fiesta en todo
El Cuzco.
Se te inmolará
Cien llamas.**

Yawarninri	**Y al consumirse**
Rauraspa	**Su sangre**
Sunqoyikita	**Ha de ir a colmar**
Junt'anqa.	**Tu corazón.**

(De la colección Méndez).

JAILLI AGRICOLA

¡AYAU JAILLI!	¡EA, EL TRIUNFO!
Qharikuna	Los hombres
¡Ayau jailli, ayau jailli!	**¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!**
¡Kayqa maki, kayqa junp'i!	**¡Hé aquí el arado y el surco!**
¡Kayqa thajlla, kayqa suka!	**¡He aquí el sudor y la mano!**
Warmikuna	Las mujeres
¡Ajailli, qhari, ajailli!	**¡Hurra, varón, hurra!**
Qharikuna	Los hombres
¡Ayau jailli, ayau jailli!	**¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!**
¡Maypin ñust'a, maypin sijlla!	**¿Dónde está la infanta, la (hermosa?**
¡Maypin muju, maypin jailli!	**¿Do la semilla y el triunfo?**
Warmikuna	Las mujeres
¡Ajailli, muju, ajailli!	**¡Hura, la simiente, hurra!**
Qharikuna	Los hombres
¡Ayau jailli, ayau jailli!	**¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!**
¡Qhápaj Inti, Apu Yaya,	**¡Sol poderoso, gran padre,**
Qhawaykúriy, samaykúriy!	**Ve el surco y dale tu aliento!**
Warmikuna	Las mujeres
¡Ajailli, Inti, ajailli!	**¡Hurra, Sol, hurra! !**
Qharikuna	Los hombres
¡Ayau jailli, ayau jailli!	**¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!**
¡Pachamámaj wisallanman,	**¡Al vientre de Pachamama,**
Yurinanman, rurunanman!	**Que da vida y fructifica!**
Warmikuna	Las mujeres
¡Ajailli, Pachamama, ajailli!	**¡Hurra, Pachamama, hurra!**

Qharikuna
¡Ayau jailli, ayau jailli!
¡Kaymin ñust'a, kaymin sijlla!

Warmikuna
¡Kaymin qhari, kaymin junp'i!
¡Ajailli, qhari, ajailli!

Los hombres
¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!
¡Hé aquí la infanta, la hermosa!

Las mujeres
¡Hé aquí el varón y el sudor!
¡Hurra, varón, hurra!

(De la colección Méndez)

AYAU JAILLINIÑA

Qharikuna
¡Ayau jailliniña!
Muju p'anpaniña!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

Qharikuna
¡Q'aya p'utunqaña,
Minchha jallmanaña!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

Qharikuna
¡Parátaj jamunqa,
Yakútaj llujmanqa!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

Qharikuna
¡Chaymán paywarunqa,
Chantátaj chujllunqa!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

Qharikuna
¡Tipiyñátaj kanqa ,
Pirwata junt'anqa!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

¡EA, YA HE TRIUNFADO

Los hombres
¡Ea, ya he triunfado!
He enterrado el grano!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

Los hombres
¡Nacerá la planta mañana
Y la acollaré pasado mañana!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

Los hombres
¡Y vendrá la lluvia
E inundará el agua!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

Los hombres
¡Florecerá luego
Y ya tendré el choclo!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

Los hombres
¡Vendrá la cosecha,
Llenará la troje!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

Qharikuna
¡Inti qori paran,
Killa qolqe paran!

Los hombres
¡El sol llueve oro
Y la Luna plata!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

Qharikuna
¡Inkáypaj mat'ínpaj,
Inkáypaj sunqónpaj!

Los hombres
¡Para la frente de mi rey,
Para su noble corazón!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

Qharikuna
¡Muju p'anpaniña,
Mikhuy tarpuniña!

Los hombres
¡Ya he enterrado el grano,
Ya he sembrado el sustento!

Warmikuna
¡Ayau jailliniña!

Las mujeres
¡Ea, ya he triunfado!

(De la colección Vásquez)

ARAWI

Intillay, raurarinñan
Páuqar qori chujchallayki
Saraykuta p'intuspayki.

Párway q'omir paruyanñan,

Samayniyki mat'iykunñan,

Junp'iyninta ch'umaykunñan.
¡Mast'arímuy wach'iykita,
Kicharímuy ñawiykita,
Ráuraj súmaj Intillay!

CANCION

Sol mío, ha comenzado a arder
El oro regio de tu cabellera
Y ha envuelto nuestros maizales.

Ya se han tostado las verdes
(panojas,
Pues la presencia de tu aliento las
(apremia
Y su postrera savia exprime.
Arrójanos la lluvia de tus flechas
Abrenos la puerta de tus ojos,
Oh, Sol, fuente de lumbre
(bienhechora.

De **Poesía folklórica quechua,** de J. M. B. Farfán).

MALLKIPAJ

Súmaj sach'állay, k'upa mallki,
Llanthullaykiman anchhuykúnay,
¡Jailli!

EL ARBOL

Arbol hermoso de rizada copa,
A cuya sombra acudo siempre,
¡Triunfo¡

K'allmaykita mast'arispan	**Cuando empezó a extenderse tu**
	(ramaje
Wawallaykuta llanthurqanki,	**Tan sólo a nuestros hijos diste**
	(sombra,
¡Jailli!	**¡Triunfo¡**
Jailli, khuyásqay mallki,	**Triunfo, mi árbol amado,**
¡Jailli!	**¡Triunfo¡**
Sapiykitapas saqerispan	**Aun renunciando a tus raíces**
Qhápaj Apúnchis samarinan,	**Debes brindar solaz al Amo**
	(nuestro,
¡Jailli!	**¡Triunfo¡**
Llanp'u wayllárej llanthukunqa	**Tu follaje de flores ataviado**
Q'ori raphiyki ajnuj sisa,	**Lozano y riente nos dará su**
	(sombra,
¡Jailli!	**¡Triunfo¡**
Jailli, khuyásqay, mallki,	**Triunfo, mi árbol amado,**
¡Jailli!	**¡Triunfo¡**

(Ibid).

A R A W I

JARAY ARAWI	CANCION DOLIENTE
¿Aqoyrakichu, qoya,	**¿La desventura, reina,**
Rak'iwanchis?	**Nos separa?**
¿T'iyuyrakichu, ñust'a,	**¿La adversidad, infanta,**
Rak'iwanchis?	**Nos aleja?**
Sijllallay, chinchirkuma	**Si fueras flor de chinchercoma,**
Kajtiykicha	**Hermosa mía,**
Umallaypi, sunqorurullaypi	**En mi sien y en el vaso de mi**
	(corazón
Apaykachaykiman.	**Te llevaría.**
Unuyrirpu	**Pero eres un engaño, igual**
Llulian kanki,	**Que el espejo del agua.**
Yakuy rirpu	**Igual que el espejo del agua,**
Pallqon kanki.	**Me ilusionas en vano.**
¿Máytaj sallawan	**¿Dónde está, con mi amada**
Qaynaykunichu?	**Pasé siquiera una velada?**

Chay pallqo mamaykin
Wañúypaj
Rak'iyninchijqa.
Chay auqa yayaykin
Wajchayninchijqa.

Ichapas, qoya,

Qhápaj apu dios nijtinqa
Wakítaj tinkusun,
Diostaj t'inkiwasun.

Chay ásij ñawiykita
Yuyaríspa
Utinipuni,
Chay pújjllaj ñawiykita
Yuyarispa
Onqoyman chayani.

Sh'ikalla, Inka,
Sh'ikalla sinu,
Waqayniyllawaytas

Sunqoyujchu tiyanki.

Yakuyta yajta waqaspa

Kantus patapi,
Sapa wayqopi
Suyayki, sijllallay.

La desunión que nos impone
Tu madre desleal
Durará hasta la muerte.
La animadversión de tu padre
Nos sumirá en el infortunio.

Tal vez, mi reina, nos veamos
(pronto
Si dios, gran amo, lo permite.
Acaso el mismo dios
Tenga después que unirnos.

Cómo el recuerdo
De tus ojos reidores
Me sume en la tristeza.
Cómo el recuerdo
De tus ojos traviesos
Me enferma de nostalgia.

Basta ya, mi rey, basta ya.
¿Permitirás
Que mis lágrimas lleguen a
(colmar
Tu corazón?

Derramando la lluvia de mis
(lágrimas
Sobre las kantutas
Y en cada quebrada,
Te espero, hermosa mía.

(De **El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno**, de Felipe Guamán Poma de Ayala).

JARAY ARAWI

Aray arawi, aray arawi,
Sajra auqachu, qoya,
Atiwánchij, llasawánchij.
Ma, qoya, ujlla wañusun.

Amátaj aqoyrakiqa
Kachunchu, para jinan
Wiqe payllamanta

CANCION DOLIENTE

Canción, canción de la tristeza.
¿Qué enemigo maligno, reina,
Nos aniquila y nos sojuzga?
No en uno todos, reina,
(moriremos
Mas, que no sea duradero
Nuestro infortunio. Por sí solas
Nuestras lágrimas fluyen

Urmanqan, qoya.	**Como la lluvia, reina.**
Jinatajchá.	**¿Así tendrá que ser?**

(Ibid).

ARAWI	CANCION
Morqotúllay,	**Tierna alguilla mía,**
Morqotu,	**Alguilla,**
Llulluch'állay,	**Dulce ovilla mía,**
Llulluch'a.	**Ovilla,**
Mana sunqoyki	**Tu corazón no sabe**
Q'ewijchu,	**De penas**
Mana waqaykunki.	**Y no saben de lágrimas tus ojos.**
Sijllállay kaspa,	**Porque eres la mujer más bella,**
Qoyállay kaspa,	**Porque eres reina mía,**
Ñust'állay kaspa	**Porque eres mi princesa,**
Unu wiqellan	**Inagotable el llanto**
Apariwan,	**Me anega,**
Yákuy parallan	**Y la tormenta**
Pusariwan.	**Del dolor me arrastra.**
Chay llijllaykita	**Cuanoo diviso la manta**
Rikuykuspa,	**Que ciñe tus hombros**
Chay ajsuykita	**Y la saya ligera**
Qhawaykuspa.	**Que a tus muslos se abraza.**
Manañan pachapas	**Si es de día, no puede**
Ch'isiyanchu,	**Llegar la noche;**
Tuta rijch'ajtiypas	**Si despierto de noche,**
Manañatajmi	**El sueño me abandona**
Pacha paqarinchu.	**Y la aurora no llega.**
Qanqa, qoya,	**Tú, reina mía,**
Qanqa, señora,	**Señora mía,**
Manañachá	**¿Ya no querrás**
Yuyariwankichu	**Pensar en mí**
Kay sank'aypi	**Cuando el puma y el zorro**
Puma, átoj	**Vengan a devorarme**
Mikhuwajtin,	**En esta cárcel,**
Kay pinaspi	**Ni cuando sepas**
Wichikasqa,	**Que condenado estoy**
Kikasqa	**A no salir de aquí,**
Tiyájtiy, palla.	**Señora mía?**

(Ibid).

SANK'AY

Yaya Pachakámaj,
Wanásaj, Yaya,
Kay sunqoyqa
Yuyasqanmi.

Kaypajchu, yaya,
Yumawarqanki?
¿Mama, kaypajchu
Wachawarqanki?

Sánk'ay, sujlla
Mikhúway
Juchasapa
Sunqoyta.

Maypin kanki
Juchasapápaj
Kamáchij?
Qhespichíway,
Runa kámaj dios.

CARCEL

**Padre, conductor del mundo,
Me he de enmendar.
Mi propio corazón
Me cuidará.**

**¿Padre, para esto fue
Que me engendraste?
¿Para esto, madre mía,
Me diste a luz?**

**Cárcel voraz, devora
De una vez
A mi culpable
Corazón.**

**Tú, el que previene y manda,
¿Lejos estás o cerca
Del pecador?
Sálvame de esta cárcel
Tú, gobierno del hombre, dios.**

(Ibid).

JUCHAYUJ AUKI

Yuyaymi apawan,
Waqaymi apawan
Kay kaj sunqoyta
Ñakaykusajmi.

Jaray arawi,
Pinas wasi,
Wátay wasi,
Kacnariwáytaj.

PRINCIPE CULPABLE

**La pesadumbre me consume,
Mis lágrimas no tienen fin.
He de acabar por maldecir
Mi corazón.**

**Hé aquí mi canto de expiación.
Casa de los cautivos,
Casa de las cadenas,
Dame la libertad.**

(Ibid).

WARIJSA ARAWI

Inka
¡Arawi, arawi,
Aray arawi!
¡Arawi, yau arawi!

CANCION DE LA GALLARDIA

Inka
**¡!La canción, la canción!
¡Caramba, la canción!
¡La canción, oh, la canción!**

Qoyas y ñust'as
¡Arawi!

Hombres
¡Warijsa, ayay warijsa,
Chamay warijsa,
Ayay warijsa!

Qoyas y ñust'as
¡Ayay warijsa!

Hombres
¡Ayau jailli, yau jailli!
¿Uchuyujchu chajrayki?
Uchuy tunpalla samúsaj.
¿T'ikayujchu chajrayki?
T'ikay tunpalla sumúsaj.

Un hombre
¡Chaymi qoya!

Una mujer
¡Ajailli, chaymi palla!
¡Ajailli, patallanpi!
¡Ajailli, chaymi ñust'a!
¡Ajailli, chaymi sijlla!
¡Ajailli!

(Ibid).

Reinas e infantas
¡La canción!

Hombres
¡La gallardía, ah, la gallardía!
¡Cómo me gusta la gallardía!
¡Ah, la gallardía!

Reinas e infantas
¡Ah, la gallardía!

Hombres
¡Oh, el cantar, el cantar!
¿Tienes ají en tu sementera?
¡Con el pretexto del ají vendré!
¿Hay flores en tu sementera?
¡Vendré con el pretexto de las (flores!

Un hombre
¡He ahí la reina!

Una mujer
¡Hurra, sí, ésa es la dama!
¡Hurra, ahí está, en el borde!
¡Hurra, sí, ésa es la infanta!
¡Hurra, sí, ésa es la hermosa!
¡Hurra!

SANK'AY ARAWI

Yaya **cóndor,**
Apáway,
Tura waman,
Pusáway.

Mamallayman
Willapúway,
Ñan phishqa p'unchau
Mana mikhusqa,
Mana ujyasqa.

Yaya kachapúrij,
Qillqa ápaj sh'aski ,

CANTO DE LA PRISION

Padre cóndor,
Llévame.
Hermano milano,
Guíame.

A mi madre, a solas,
Cuéntale
Que hace cinco días
No he probado alimento
Ni he bebido.

Padre mensajero,
Conductor de nuevas,

Púrij simillayta,	**Haz que lleguen a mi padre**
Sunqollayta,	**Y a mi madre**
Apapulláway	**La tristeza errante**
Yayallayman,	**De mi acento**
Mamallayman	**Y la angustia**
Willapulláway.	**De mi corazón.**

(Ibid).

PRIMER ARAWI DEL OLLANTAY

Ama, p'isqo, mikhuychu,	**No comas ya, pajarillo,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Ñust'allaypa chajranta,	**En el predio de la infanta,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Manan jina tukuychu,	**No vayas a consumir,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Jillurina saranta,	**El apetecible maíz,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía.**
Paraqaymi rurunri,	**Está blanco aun el grano,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Ancha k'arpi murirpas,	**Y enjutas aun las mazorcas,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Ñujñurajmi ukhunri,	**Muy blanda está la sustancia,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Q'eqerajmi raphinpas,	**Y tiernas aun las hojas,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía.**
Warak'anan jilluta,	**Honda hay para los golosos,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Pupasqaykin qantapas,	**Y pupa habrá para tí,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía.**
Kuchusajmi silluyta ,	**He de cortarme las uñas,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Jap'isqaykin qantapas,	**Te apresaré a tí también,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía.**
P'isqaqata watúkuy,	**Echa de ver al p'isqaqa,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Sipisqata qhawáriy,	**Mírale ahí ahorcado,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Sunqollanta tapúkuy,	**Pregunta a su corazón,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**
Phuruntátaj mask'áriy,	**Trata de hallar su plumaje,**
Tuyallay, tuyallay,	**Tuyita, tuyita mía,**

Llik'isqatan rikunki,
Tuyallay, tuyallay,
Uj ruruta sh'ajchajtin,
Tuyallay, tuyallay,
Jinatajmi rikunki,
Tuyallay, tuyallay,
Ujllallapas chinkajtin.
Tuyallay, tuyallay,

El pobre fue destrozado,
Tuyita, tuyita mía,
Por haber picado un grano,
Tuyita, tuyita mía.
Así es como te verás,
Tuyita, tuyita mía,
Si se pierde un solo grano,
Tuyita, tuyita mía.

SEGUNDO ARAWI

Iskay munanákuj urpi
llakin, phutin, ansh'in ,waqan,
Iskaynintas qasa pakan
Uj ch'aki mullpha kurkupi.

Dos enamoradas palomas
Suspiran, lloran y se afligen,
Porque la nieve las sorprende
En un tronco seco y carcomido.

Ujñin kajsi chinkachisqa
Wayllukusqan pitullanta
Uj sujyapi sapallanta
Mana jáyk'aj kacharisqa.

La una ve que se ha perdido
En la soledad del páramo
Su tierna y dulce compañera,
Que nunca de ella se apartaba.

Un kaj urpitajmi llakin
Pitullanta qhawarispa
Wañusqataña tarispa
Kay simipi payta takin:

La otra paloma también sufre
Con el recuerdo de la amada,
Cree que ya ella ha perecido
Y de esta manera le canta:

¿Maymi ,urpi, chay ñawiyki,
Chay qhasqoyki múnay múnay,
Chay sunqoyki ñujñukúnay,
Chay llanp'u wâtuj simiyki?

—¿Dónde, paloma, están tus ojos,
Dónde tu pecho delicado,
Tu corazón que me envolvía en su (ternura,
Tu voz que tierna me nombraba?

Chinkachíkuj kaj urpiri
Qaqa qaqapi muspaspa
Wiqenwan qhaparqachaspa
Khishkaman ñátaj puririn

Y la que quedó solitaria
Vaga perdida entre las peñas
Y sollozando sin consuelo
Arrástrase por los zarzales.

Jinantinta tapukuspa:
—¿Sunqollay, maypítaj kanki?—
Ñispan mitkan ranki ranki
ñispan wañun ullpuykuspa.

Y preguntando a cuanto existe,
Clamando: "Dónde estás, corazón (mío"?
Tropieza en su propia fatiga
Y, abatida, al fin muere.

TERCER ARAWI

Urpi uywayta chinkachikuni Uj ch'inlleyllapi. Pajta rikúwaj, tapukuypuni Kay k'itillapi.	En un paraje deshabitado perdí de (pronto A la paloma que me crié. Búscala siempre por estos valles: (tal vez te sea Dado encontrarla.
Míllay munaymi súmaj uyanpi, Qúyllur sutinmi. Pajta pantáwaj ujpa qayllanpi, Ríkuy sut'inmi. Killawan khuska inti mat'inpi Nánaj kaj cheypi Khuskan illanku ujpa sut'inpi Ancha kusipi.	De amor florece su hermoso (rostro, Se llama Estrella. No te equivoques delante de otra, Fácil es verla. Luna y sol surgen sobre su frente Como rivales; Juntos la bañan, y es inefable Su regocijo.
Llanp'u chujchanri sh'illu (kayñinpi Misatan awan Yana yurajwan llúnp'aj rinrinpi Nanajtan rauran.	Su cabellera, tan suave y negra, Gana en las trenzas: Su negro prieto y el noble blanco (de sus orejas Cómo rutilan.
Qhesijrankuna múnay uyanpi K'uichin paqarin Iskaymi inti kikin ñawinpi Chaymi sayarin.	En su adorable rostro, sus cejas (son un arco iris Tendido al alba. En sus pupilas viven dos soles Tiernos y puros.
Saphrankunari ñakayta wach'in Túkuy sipijmi. Chaypin munaypas llipípaj (kajchin Sunqo sik'ijmi.	Son sus pestañas agudas flechas Que muerte dan. Amor florido de seducciones (anida en ellas Y arranca fácil el corazón.
Achanqaraypas sisan uyanpi Rit'iwan kuska Mit'un yurajpi sani utqhapi Jinan rikusqa.	En sus mejillas la nieve pura y (la achanqara Florecen juntas. Y en la belleza de su blancura (surge de pronto Viva escarlata.
Súmaj siminpi qantusmi paskan	Y son sus labios rojas kantutas (que desparraman

Rit'i piñita;	Claros joyeles;
Asispan kuntun misk'i samasqan	**Su dulce aliento perfuma alegre**
Túkuy k'itita.	**Todo el espacio.**
Llanp'u kukanri qhespi wayusqa	**Su esbelto cuello tiene tersura**
Paraqay rit'in	**De hondo cristal.**
Utku munaymi qhasqunwan (khuska	**Parecen flores de algodonero (recién abiertas**
Wat'an puririn.	**Sus tiernos pechos.**
Q'eqe makinri llullu kayninpi	**Sus suaves manos de choclo en (cierne**
Kullarinpunin	**Siempre acarician,**
Rukanankuna phaskakuyninpi	**Pero sus dedos al deslizarse**
Sh'ullúnkuy kutin.	**Vuélvense escarcha.**

JARAY ARAWI	CANCION DOLIENTE
Súnqoy phatanña waqáyniy junt'a	**Estallar quiere mi seno henchido (de amargo llanto**
Qan urpirayku.	**Por tí, paloma.**
Imasis kasqa túkuy purispa	**Cuán doloroso había sido vivir (errante**
Qanmán karúnchay.	**Lejos de tí.**
Chay ch'aska qóyllur ñawiykikuna	**Tus ojos, bellos como el lucero de (la mañana,**
Tukuyta k'anchan.	**Dan luz a todos.**
Ñoqallasaris tútaj killinpi	**Mas yo, entre tanto, en los (confines de oscura noche**
Muspaykachani.	**Vago perdido.**
Unphuy paqarin, únphuy ch'isiyan,	**Todo está mustio cuando amanece, (todo está mustio**
Qasilla kapun,	**Cuando anochece. Todo es (en vano.**
P'únchay tutátaj ñóqay phutisqa	**Tanto de día como de noche una (es mi angustia,**
Nin rikususpa.	**Pues no te veo.**
Inti llojsimun, killa jatarin,	**El sol asoma, se alza la luna,**
Waqaj rikuanku,	**Me ven sufrir.**
Túkuy k'anchanku kusiyninkupi,	**Dan luz a todos en su ventura,**
Ñoqalla mana.	**Pero no a mí.**

Munákuy jina sínchij sh'ikiqa	No hay en el mundo mayor des- (dicha
Manan kanmanchu.	Que el amar mucho:
Jatun onqoypis unanchayninpaj	La muerte misma, para su (imperio,
Manas sh'ikachu.	No basta entonces.
Willáway, urpi, ¿chay sunqoykiqa	Dime, paloma, ¿de qué está hecho
Imamantátaj?	Tu corazón?
Rumi kaspapis, wíqey (llujllaywan	Por más que fuera de dura roca, (con tantas lágrimas
Llanp'uyanmansis.	Se ablandaría.

(De la colección Vásquez)

W A W A K I

WAWAKI	WAWAKI
Aukikuna	Los príncipes
Qóyllur kaspachari	Porque eres estrella
¡Ari!	¡Sí!
Tutalla k'anchanki	Fulguras de noche
¡Ari!	¡Sí!
Inti rauraupiqa	Pues bajo el fuego del sol
¡Ari!	¡Sí!
Llanqhata mask'ayki	En vano te busco
¡Ari!	¡Sí!
Ñust'akuna	Las princesas
Qóyllur kani chayqa	Si yo soy estrella
¡Mana!	¡No!
Kíchay sunqoykita	Abre el corazón
¡Mana!	¡No!
Inti raurajtinri	Y bajo el fuego del sol
¡Mana!	¡No!
Wísq'ay ñawiykita!	Entorna los ojos
¡Mana!	¡No!
Aukikuna	Los príncipes
Killa p'unchaullapi	Sólo a la luz de la luna
¡Ari!	¡Sí!
Wajyapayawanki	Llamarme simulas
¡Ari!	¡Sí!

Qayllaykamujtiyri
¡Ari!
Rit'iman tukunki
¡Ari!

Y cuando me acerco
¡Sí!
Te truecas en nieve
¡Sí!

Ñust'akuna

Wajyapayajtiyri
¡Mana!
Sh'askímuy sinchita
¡Mana!
Rit'i tukujtiyri
¡Mana!
Jíchay ninaykita
¡Mana!

Las princesas

Y si llamarte simulo
¡No!
Presuroso acude
¡No!
Si me trueco en nieve
¡No!
Echame tu fuego
¡No!

Aukikuna

Nínay lluphijtinri
¡Ari!
Sh'ulla t'akakunki
¡Ari!
Musqoychu, wayrachu,
¡Ari!
Uteqacnu kanki
¡Ari!

Los príncipes

Cuando mi fuego te quema
¡Sí!
Te derramas en rocío
¡Sí!
¿Eres ilusión o viento
¡Sí!
O tal vez un desatino?
¡Sí!

Ñust'akuna

Sh'ulla kani chayri
¡Mana!
Apá siphraykita
¡Mana!
Uteqapis kásaj
¡Mana!
Qhatíllay chakiyta
¡Mana!

Las princesas

Si me crees rocío
¡No!
Tus labios acércame
¡No!
Aunque sea un desatino
¡No!
No pierdas mi rastro
¡No!

(De la colección Méndez)

¡PARAS!...

Llájtay orqo rikhurinchus
¡Paras!
Wáyq'oy orqo rikhurinchus
¡Paras!
Ripunayryi yachakunchus
¡Paras!
Kutinayri rejsikunchus
¡Paras!

¡LLUVIA!...

No se ve el cerro de mi tierra,
¡Lluvia!
Ni la quebrada de mi cerro
¡Lluvia!
Aun no se sabe si me ausento
¡Lluvia!
Aun no se sabe mi retorno
¡Lluvia!

Takikúllay, tusukúllay
¡Paras!
Sunqokuna suwanaykípaj
¡Paras!
Warmakuna tarinaykípaj
¡Paras!
Urpikuna wayllunaykípaj
¡Paras!

Canta a tu gusto, baila a tu gusto,
¡Lluvia!
Para robar corazones
¡Lluvia!
Para que encuentres jovencitas
¡Lluvia!
Para que halagues a las palomas
¡Lluvia!

Llájtay orqo rikhurinchus
¡Paras!
Ripunayri yachakunsi
¡Paras!
Chayanayri yachakunchus
¡Paras!
Pasanayri rejsikunñas
¡Paras!

No se ve el cerro de mi tierra
¡Lluvia!
Pero ya sé que debo irme
¡Lluvia!
Aún no sé si he de llegar
¡Lluvia!
Pero ya sé que he de pasar
¡Lluvia!

Munaspaqa munakúway
¡Paras!
Sapallayta, ch'ullallayta
¡Paras!
Waylluspaqa wayllukúway
¡Paras!
Ch'ullallayta, sapallayta
¡Paras!

Si amarme quieres, ámame,
¡Lluvia!
Sólo a mí, sin darme rival
¡Lluvia!
Si me halagas, halágame
¡Lluvia!
Sin darme rival, a mí sola.
¡Lluvia!

(Del **Diccionario KKechuwa - Español, de Jorge A. Lira)**

T A K I

CANCION DE SH'UCHI QHAPAJ

Qan Qosqo qhápaj,
Ñuqa Qolla qhápaj,
Ujyasun,
Mikhusun,
Rímasun,
Ama pi rimachunchu.

Tú eres noble del Cuzco,
Yo soy noble de Colla.
Juntos beberemos
Y comeremos
Y conversaremos
Sin que nadie intervenga.

Ñuqa qolqepi
Tíyaj kani,
Chukipi tíyaj qan.

Yo soy de los que usan
Asiento de plata,
Tú, de los que lo usan de oro.

Qan Wiraqucha
Pachayachachi much'a,
Ñuqa Inti much'a.

Tú eres de los que adoran
A Viracocha, preceptor del mundo,
Yo soy de los que adoran al Sol.

(De **Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú**, de Joan de Santa Cruz Pachakuti Yamki Sallkamaywa).

ÑUST'AJ TAKIN

Ch'ullaytawanpas qhechuwanku,
Waqaspa jina purinayta
Munasqanku.
Wajcha tuya maytan rinki
Phawaspayki,
Chay phuyuman chinkarinki
Tutayajpi.

Ama sinchita waqaychu
Purunllapi
Sunqo nanayta takispa
Sapaykipi.
Phánchej rirpu uyaykita
Karunchankin
Asiyninta uyarispa
Llakinalláypaj

CANCION DE LA INFANTA

Me arrebataron a mi compañero.
Verme andar sola y llorando
Desearon.
Tuya infeliz, ¿dónde tu vuelo
Te conduce,
Que así en el caos de las nubes
Desapareces?

No llores mucho en el páramo
Que recorres
Cantando la triste endecha
De tu soledad.
Lejos te llevas el espejo
De tu rostro
Para hacerme sufrir oyendo
El eco de su risa.

(De **Poesía folklórica quechua**, de J. M. B. Farfán).

QHASHWA

QHASHWA

Inkallanchista kusichillasun,

Killa jap'iypi tusuchillasun;
Misk'i takita takirillasun,

Inkallachista tusuchillasun.

Ama, tuyállay, qori urpíllay,

QHASHWA

Llegará la hora de alegrar a (nuestro Inka.

Danzaremos con él en el novilunio.
La más dulce canción entonare-(mos.
Llegará la hora de danzar con (nuestro Inka.

Entre tanto, mi tuya, mi paloma (de oro.

Mancharikuychu killa jap'íypi;
Qori qóyllurpi pujilarispayki
Páuqar wayllapi tinkurisunchis.

No tengas miedo del novilunio.
Podremos reunirnos en el florido (prado
Para jugar bajo las estrellas de (oro.

(Ibid).

A R A N W A Y

ATOJ YARQEY TAKI

Atojmari kasqa,
Yárqey taki kasqa,
K'usillu rikusqa
Llajwararikusqa.

—¡Ayau, yau, k'usillu!
Janpúriy makiyman.
¡Ayau! qantapuni
Mikhuyman wañuni.

—¡Ch'in kay!... Uthurunku
Wasaykipi kasqan...—
Qhawarinan kama
K'usillu chinkasqa.

Atojqa phiñasqa
Mask'aspa tukukusqa;
Phishqa p'unchaumanta
Ñak'aymanta tarisqa.

Wayra k'usilluri
Auqanta rikuytawan
Perqaman ujllata
Q'emiyparikusqa.

—Kunanmari yachanki.
Mikhuykusqaykipuni.
Manañan ujtawan
Ayqeyta atinkichu.

—Perqa ñat'uwasun,
Iskayninchis wañusun.
Kurkuman rináypaj
Q'emiríkuy kayman.

LA ZORRA HAMBRIENTA

Erase una zorra,
Una zorra hambrienta.
Descubrió a un mono
Y se relamió de gusto.

—¡Hola, amigo mono!,
Ven aquí, a mis manos.
¡Ea! te he escogido
Para devorarte.

—¡Silencio!... Está el tigre
Detrás, acechándote...—
Miró atrás la zorra
Y el mono desapareció.

Furiosa la zorra
Fue en busca del mono
Y después de cinco días
Dió apenas con él.

Pero el ágil mono
Viendo a su adversaria
Con toda presteza
Se apoyó en un muro.

—De todas maneras
Te devoraré.
Te será imposible
Volver a escapar.

—Nos ha de aplastar el muro
Y moriremos los dos.
Por una viga iré yo
Y tú ponte en mi lugar.

Mánchay manchasqalla Atoj q'emikusqa. K'usillu ripuspa Manan kutimusqan.	**Temerosa, contra el muro Se apoyó la zorra; Pero ya no quiso Regresar el mono.**
Atoj yárqey taki Qasita suyasqa. Phíñay llujmarísqaj. K'usilluta mask'asqa.	**Y la zorra hambrienta Aguardóle en vano Y bramando de ira Lanzóse en su búsqueda.**
—¡Ayau, yau, k'usillù, Yacharichisqayki! ¡Yárqey aswan jatun, Qántaj aswan misk'i!	**—¡Hola, mono, ahora Tendrás tu lección! ¡Es más grande mi hambre Y tú más sabroso! !**
—Tukuypis niwanku: "Ancha tullu kanki". Aychay mana kajtin , ¿Imaywan sajsanki?	**—Mas, todos me dicen: "Te rompes de flaco". Si no tengo carnes, ¿Con qué te has de hartar?**
Jáqay sach'allaman Lloq'arqorikúsaj, Iskay rurulluta Mikhuykurikúsaj.	**Tan sólo a aquel árbol Déjame subir, Dos frutos apenas Me voy a comer.**
—Llóq'ay, riy, mikhurímuy, Jurayk'anpuwáytaj...— Lloq'ántaj, ruruwan Ñawinpi ch'anqantan.	**—Anda, sube, come Y baja en seguida... — Sube y con un fruto Le arroja en el ojo.**
Atoj ñausayasqan, K'usillu ayqesqan. Phishqa p'unchaumanta Watejmanta tarisqa.	**La zorra está ciega Y se escapa el mono. Pasan cinco días Y de nuevo le halla.**
Wajcha k'usilluri Allaj churakusqa: —Ninasis paranqa, Jina niwan anka.	**El mísero mono Púsose a cavar: —Dicen que ha de llover fuego. Lo sé por el águila.**
P'ujruta allasqani P'anpaykukunáypaj, Nina wañujtinri Llujsirqanpunáypaj...—	**En este hoyo que ahondo Me voy a enterrar Y cuando pase el fuego Me voy a salir...—**

Antayruphayajta
Patapi rikuspa,
Atojqa mancharisqa
"Jinachari" ñispa.

—¡Ñoqapájraj kachun
Chay allasqayki p'ujru.
Umay patapiñan
Jáqay nina phuyu.

K'usillu k'uchilla
P'anpaj churakusqa.
P'anpay tukuspátaj
Tususpa tukukusqa.

Algunos celajes
En el cielo viendo,
Medrosa la zorra
Creyó que era cierto.

—El hoyo cavado
Para mí que sea.
Aquella nube de fuego
Ya está sobre mi cabeza.

Presuroso el mono
Se puso a enterrarla
Y, cumplida la obra,
Se puso a danzar.

(De la colección Méndez)

W A N K A

WANKA

Jatun sach'a llanthu,
Káusay ñán,
Phajcha tákij unu,
Karqanki qan.

Rijraykipi súnqoy
Q'esacharqan,
Llanthuykipi sámiy
T'ikarqan.

¿Kunanri sapayki
Ripunkichu?
Ñawiykita manañas
Kichankichu?

¿Maytátaj chinkanki
Saqewaspa,
Manan simiykita
Kichaspa?

¿Ima sach'a kunan
Llanthuwanqa?
¿Ima phajcha kunan
Takiwanqa?

WANKA

Protectora sombra de árbol,
Camino de vida,
Limpio cristal de cascada
Fuiste tú.

En tu ramaje anidó
Mi corazón,
Mi ventura a tu sombra
Floreció.

¿Es posible que te vayas
Tan solo?
¿Ya no volverás a abrir
Los ojos?

¿Por qué camino has de ir
Dejándome,
Sin volver a abrir siquiera
Los labios?

¿Qué árbol me prestará ahora
Su sombra?
¿Qué cascada me dará
Su canción?

¿Imaynatátaj sápay
Qhepakúsaj?
Túkuy pacha kanqa
Nuqápaj ch'usaj.

¿Cómo he de poder quedarme
Tan sola?
El mundo será un desierto
Para mí.

(De la colección Vásquez).

APU INKA ATAWALLPAMAN

AL SEÑOR INKA ATAWALLPA

¿Ima k'uychin kay yana k'uychi
Sayarimun?
¡Qosqoj aunqánpaj millay wach'i
Illarimun,
Túkuy imapi sajra chijchi
T'akakamun!

¿Qué iris nefando es este negro
Iris que se alza?
Horrenda flecha el enemigo
Del Cuzco blande.
¡Granizada siniestra por doquiera
Se desparrama!

Watupakurqan sunqollaymi
Sapa kutin;
Musqoyniypipas ch'ijmi ch'ijmi
Uti, uti,
Chiririnka phinchatarajmi
Aqoy phuti.

A menudo mi corazón
Entreveía
En mi vigilia y en mi sueño
Y en mi letargo
Al abejorro maléfico
Y maldito.

Inti tutayan q'elluyaspan
Uj watuypi;
Atawallpa ayachaspa
Chay sut'inpi;
Wañuynillanta sh'ikachaspa
Uj ch'illmiypi.

El sol se vuelve macilento y se
(ennegrece
Misteriosamente
Amortajando a Atawallpa
Con su luz mortecina
Y llorando esta muerte sucedida
En un instante

Umallantas wit'unkuña
Míllay auqa;
Yáwar mayus purisqanña
P'alqa p'alqa.
Q'ejmaj kirus yarphachakunña
Llákiy sallqa.

Los enemigos repugnantes
(mutilaron
Ya su cabeza
Y ya un río de sangre va
(inundando
La encrucijada.
Sus dientes crujidores ya han
(mordido
El páramo de la tristeza

Titiyanñas Inti ñawillan
Apu Inkaj.

Y sus ojos de Sol se han vuelto
De plomo.

Chiriyanñas jatun sunqollan
Atawállpaj.

El corazón enorme de Atawallpa
Ya se ha enfriado.

Tawantinsuyu waqallasqan
Jik'ispáraj.

Pacha phuyus tiyaykamunña
Tutayaspa.
Mama Killas qanparmananña

Wawayaspa;
Túkuy imapas pakakunña
Llakikuspa.

Jallp'as mich'akun mijllayllanta
Apullánpaj ,
P'enqákuj jina ayallanta

Munajnínpaj.
Manchákuj jina waminqanta
Millp'unqánpaj.

Qaqapas ch'illan apunmanta

Wankakuspan;
Mayupas qhaparin phutiymanta
Junt'akuspa.

Wiqekuna khuska tanta
Mich'ukuspa.
Pi runa mana waqanmanchu

Munajnínpaj?
Ima churin mana kanmanchu
Yayallánpaj?

¡Ansh'ij, phútij sunqo k'irilla
Mana t'ajlla!
¿Ima urpin mana kanmanchu
Yananmanta?
¿Muspaykáchaj t'illa lluychu
Sunqanmanta?

Yáwar wiqe qhechu qhechu
Kusinmanta,
Rírpuy phajcha wiqellanwan
Ayallanta.
Armaykuspa wawa sunqonwan

Todo el Tawantinsuyu está ahora
Sollozando.

Hasta la tierra se ha cubierto
De densa niebla.
La Madre Luna, en su angustia,
(parece enferma
De ictericia.
Van encogiéndose seres y cosas
De pesadumbre.

Niega la tierra su regazo
A su señor,
Cual si se avergonzara del
(cadáver
De su amante,
Cual si temiera devorar
A su adalid.

Por su señor hasta las peñas se
(estremecen
Y se lamentan.
Hasta el río grita vencido
Por el dolor.

Lloremos todos juntos
Y recogidos.
¿Habrá hombre capaz de no
(llorar
Por aquel que le quiso?
¿Habrá hijo capaz de no ser fiel
A su padre?

Gimiente corazón, acribillado
Y sin fortuna,
¿Qué paloma no ha de pertenecer
A su compañero,
Y qué corza melliza extraviada
A su corazón?

Lágrimas de sangre arrancadas
De la ventura ida,
En vuestro espejo retratad
Su cadáver
Y bañad con vuestra ternura

Mijllayllanta;
Chunka makin kamaríyninwan
Rurusqanta,
Sunqollanpa rijrallanwan
P'intuykuspa,
Qhasqollanpa llikallanwan
Qhataykuspa.
Llákej íjmaj qhajyaynillanwan
Qhaparispa,
Pallakunan muyuykunña
Yanakama.

El regazo
De aquel que nos regalaba con el
(poder
De sus múltiples manos,
Y bajo el ramaje de su corazón
Nos daba albergue,
Y con la sombra de su pecho
Nos abrigaba.
Con lamentos de viudas
Desoladas
Le han rodeado las esposas
Enlutadas.

Wíllaj Umu yaqollakunña
Arphankama;
Llapa runa wachurikunña
Puytun kama.

El Sumo Sacerdote viste ya el
(manto sagrado
Para el sacrificio.
Han desfilado ya todos los
(hombres
Hasta la tumba.

Wáñuy píitin, llaki muspan
Mama qoya;
¡Mayu mayu wiqen phawan
Q'ellu aya!
Tíkay tíkay ayallanpas,
Simillanpas.
¿Maytan rinki chinkarispayki
Ñawiymanta,
Kay suyuta saqerispayki
Llakiymanta,
Wiñayllápaj t'aqakuspayki
Sunqoymanta?

La reina se extravía bajo el peso
De mortal dolor.
Ríos y ríos de lágrimas corren
Sobre el cadáver amarillo.
Está yerto su rostro,
Yerta su boca.
¿Dónde te alejas hasta que mis
(ojos
Te pierdan,
Dejando este reino sumido
En duelo,
Separándote para siempre
De mi corazón?

Wasi junt'a qori qolqewan
Yúraj auqa,
Atiy míllp'uy míllay sunqowan
Tanqa tanqa;
Aswan aswan t'ítuy munaywan
Phiña salqa,
¡Túkuy imata qosqajtiyki
Sipisunki!

¡No obstante el aposento lleno de
(oro y plata,
El enemigo blanco,
Envanecido por el triunfo su
(mezquino
Corazón;
Airado páramo siempre sediento
De fortuna,
No obstante todo cuanto le
(obsequiaste
El enemigo te ahorcó!

Munayninman junt'aykuchinki
Qan sapayki
Qaqa-markapi wañuspayki
P'uchukanki.

Sólo tú su malsana voluntad
Colmaste;
Pero tu vida en Cajamarca
Se extinguió.

Thukuruyanña sirk'aykipi
Yawarniyki;
Qhoqayarinñan ñawiykipi
Rikuyniyki;
Ancha qóyllur lliphiynillanpi
Qhawayniyki.
Anchhin, phutin, purin phawan
Urpillayki.
Muspa muspa llakin, waqan
Sunqollayki.
Aqoyraki ñak'ariywan
Sunqo p'aki.

Está cuajada ya en tus venas
Tu sangre
Y bajo tus párpados ya se ha (marchitado
Tu vista.
En el brillo de alguna estrella está (escondida
Tu mirada.
Tan sólo tu paloma sufre y gime
Y deambula.
Perdida en el dolor solloza la que (tuvo
Nido en tu corazón.
Con el tormento del desastre
Se quiebra el pecho.

Chullmi chullmi qori wantu
K'irauniyki,
Tukuy ima qori puytu
Rak'i rak'i.
Uj makipi ñákay qotu
T'ipi, t'ipi
Tunki tunki yuyaymanaspa
Sapallayku,
Mana llanthuyuj rikukuspa
Waqaskayku,
Mana pi mayman kutirispa
Muspasqayku.

Te han robado tu litera de oro
Y tu lecho,
Y todos los tesoros que han (hallado
Se han repartido.
A martirio perpetuo condenados
Y destruídos,
Cavilantes y con el pensamiento (fugitivo
Lejos de nuestro mundo,
Viéndonos sin refugio y sin auxilio
Estamos llorando,
Y sin saber a quién volver los ojos
Nos estamos perdiendo.

¿Atinqachu sunqollayki,
Apu Inka,
Kanaykuta chínkay chaki
Mana kuska,
Sh'iki sh'iki ujpa makinpi
Saruchasqa?

¿Permitirá tu corazón,
Rey soberano,
Que vivamos dispersos
Y errantes,
A extraño poderío sometidos
Y pisoteados?

Ñujñu wásch'ij ñawillaykita

Descúbreme tus ojos que herir (saben

Kicharimuy,
Ancha qókuj makillaykita
Mast'arímuy,
Chay samiwan kallpanchasqata
Rípuy níway.

Como flecha magnánima,
Extiéndeme tu mano que concede
Más de lo que uno pide
Y, confortado con esa ventura,
Dime que me retire.

(De **Poesía folklórica quechua,**
de J. M. B. Farfán).

ATAWALLPA WAÑUY

LA MUERTE DE ATAWALLPA

Rukhu kuskungo
Jatun paqaypi
Wáñúy waqaywan
Waqakurqami,

Sobre el pacay enorme
El viejo buho
Con su fúnebre lloro
Se lamentaba;

Urpi ushwapas
Janaj yurapi
Llaki llakilla
Waqakurqami.

Y la tierna paloma
En la alta fronda
Presa de honda amargura
Se lamentaba.

Phuyu phuyulla
Wiraquchami,
Qorita ñispha
Junt'arirkami.
Inka yayata
Jap'iykuchispa
Siripayaspa
Wañuchirqami.

Los crueles blancos
Que oro pedían,
Como una plaga
Nos invadieron.
Al padre Inka,
Después de hacerle prisionero,
Después de infundarle confianza,
Muerte le dieron.

Puma shunguwan,
Atoj makiwan,
Llamata shina
Tukuchirqami.
Rúntuj urmashpa,
Illapantashpa,
Intı yaikushpa
Tutayarqami.

Con entrañas de puma,
Con astucia de zorro
Tal si fuera una llama
Le remataron.
Después, el rayo hendió los aires,
Se desplomó el granizo,
Desapareció el Sol
Y se impuso la noche.

Amautakuna
Mancharikuspa,
Káusaj runawan
P'anparirqami.
¡Imashinata
Mana llakisha

Y los sabios ancianos,
Vencidos por el miedo,
Junto con muchos hombres
Vivos se sepultaron.
¡Cómo no he de verter
Amargo llanto

Ñuqa llajtapi	**Al hallar en mi tierra**
Shujta rikuspa!	**Gentes extrañas!**
Turikunalla	**Juntémonos tan sólo**
Tantanakushun,	**Los que somos hermanos**
Yáwar panpapi	**Y en la llanura ensangrentada**
Waqanakushun.	**Nuestro dolor lloremos.**
Inka yayalla,	**Tú, Inka, padre mío,**
Jánaj pachapi	**Que habitas el mundo de arriba,**
Ñuqa llakita	**Siempre serás testigo**
Rikunkiyari.	**De mi infortunio.**
¡Kayta yuyaspa	**¡Pienso en todo esto**
Mana wañuni!	**Y aún no muero!**
¡Shungu llujshispa	**¡Mi corazón ya está fuera del (pecho,**
Kausarikuni!	**Y vivo todavía!**

(De **Antología Ecuatoriana,**
de Juan León Mera).

EPOCA COLONIAL

POESIA SAGRADA

CHUCHULAYA	CHUCHULAYA
Waqayniywanmin súnqoy (llanp'uña,	Tanto he llorado, que está ya (inerte mi corazón.
Qhawaykullayña, jatun Mamay.	Vuelve a él los ojos, Madre (inmortal.
Unanchayniyta k'anchaykullayña	Que tu luz bañe mi soledad,
Chakiykimanta nis ripusaj.	Pues de otro modo de tus pies (nunca me he de alejar.
Mánchay laqháyaj, únphuj kay (pacha,	Densas tinieblas, males sin (término llenan el mundo.
Pántay pantaylla purísqay chay.	Y sólo encuentro culpa y falsía (por donde voy.
Wajchayki kani, munakujníykij	Soy tu mendigo. Con la ternura
Munakuyninwan qhattaykuway.	De quienes te aman cobíjame.
Qanmin suyáyniy, llunp'áyniy (kanki,	Tú eres mi alivio, tú eres mi (dicha, oh, hermosa reina,
Kusíynin kanki, súmaj qoyay.	Y eres ejemplo de castidad.
Phiñakuyniyki ni jáyk'aj kanchu,	En tí el enojo nunca ha existido.
Jánaj pachaman phawachiway.	Al alto cielo condúceme.
Phukuyniykita llanp'uta qoy	Dame tu aliento confortativo
Kay kausayniyman, misk'i (llapay.	Tú que eres, Madre, mi entero (bien.
Sayk'usqa kani ansaqesqajlla.	Me hallo cansado, me hallo (rendido.
Pusakapúway, qhespichiway.	Llévame al cielo, libértame.

(De la colección Vásquez).

ORACION A LA VIRGEN SIN MANCILLA

Jánaj páchaj kusikuinin
Waranqata much'asqayki,
Yúpay rurupúqoj mallki,
Runakúnaj suyakuynin,
Kallpannajpa q'emikuynin,
Wajyasqayta

Dulce alegría del cielo
Mil veces reverenciada,
Arbol de innúmeros frutos,
Esperanza de los hombres,
Auxilio en el desaliento,
Mi llamada

Uyaríway much'asqayta
Diospa ranpan, Diospa maman,
Yúraj tujtu jamanqayman
Yupasqalla, qollpasqayta,
Wawaykiman suyasqayta
Rikuchíllay

Y mi adoración atiende,
Madre y guía del Señor,
Señalada cual la blanca
Y tierna azucena, a tu Hijo
Lo que padezco y espera
Muéstrale.

Chijchijkáchaj katachillay
P'únchan púsaj kiyan tupa
Qan wajyájpaj, mana upa
Qesaykita jamuynillay
Piñasqayta qhespichíllay
Susurwana

Refulgente Cruz del Sur,
Real directora del día,
Escúchale al que te llama
Y se acerca a tu morada.
Sálvame del cautiverio,
Susurwana.

Ñuqa jina pin wanana
Mitan manta sananmanta
Tijsi múchuj churinmanta
Llapa yállij míllay mana
Much'apúway yasuiwana
Wawaykita.

En mi estirpe y entre todos
Los que de Adán descendieron
No hubo como yo indócil
Y abominable sin par.
Reverencia en lugar mío
A tu Hijo.

Wiqeta rikuy pinkijta
Súkay súkay waqasqajman
Sunqo q'ewi phutisqajman
Kutiríchiy ñawiykita,
Diospa maman.

Mira cómo brota el llanto
Del que tarde se arrepiente.
Al que con su pena inspira
Compasión, vuelve los ojos,
Madre de Dios.

Jánaj páchaj kallasanan
K'ánchaj p'unchau tutayáchij
Killa phajsa raurayáchij
Angelkúnaj qhochukunan
Jinantinpa rirpukunan
Káusaj pujyu.

Sagrada estirpe del cielo,
Que en noche convierte el día,
La luz de la luna enciende,
Alegría de los ángeles,
Espejo del mundo entero,
Fuente de vida.

Qhapajmanta míraj suyu
Qhapajkúnaj qhapajninpa

Heredad rica y fecunda
De aquella de quien naciera

Ñaupamanta wachajninpa.
Gracia súkuj, ajila phuyu
Qanpin suyan tijsi muyu
Dios kusíchij.

El más grande de los Reyes.
Gracia plena, nube de oro,
El mundo sólo en tí espera,
Gozo de Dios.

Qori wantu Dios puríchij
Uj simiwan juñispalla
Dios churita chaypachalla
Wisaykipi runakáchij,
Ukhuykipi kamakáchij ,
Rúnaj markan.

Litera en que Dios camina,
Obedeciendo a una sola
Palabra, al Hijo de Dios
En tu vientre le hiciste hombre
Y le hiciste Juez supremo,
Abogada del hombre.

Wayna wállpaj kúsij markan
Pukaranpa qhespi punkun
Awasqaykin, púpay unku
Qantan allwípaj ajllarqan
Kikijkipítaj munarqan
Runa kayta.

Del Creador Hijo asesora,
Escape de su baluarte;
Impercedera prenda,
Te eligió a tí para urdirla
Y resolvió en tus entrañas
Hacerse hombre.

Usachipúway kausayta
Puruntaski upaykuywa
Dios sisaj inkill uywa
Maymantánaj, Aqoyyayta
Usachijman, qan Mamayta
Katachilla.

Di que me otorgue la vida
Con tu virginal acento,
Jardín en que Dios florece,
A El, que nos convierte en polvo
Y te escucha, oh, Madre, que eres
La Cruz del Sur.

K'ánchaj rauraj súmaj killa
Cheqan púnchaupa siqaynin
Jinantinpa suyakuynin,
Qan millájpaj chuki illa
Mana yáuyaj panpakilla
Diospa llajta.

Luz radiante, hermosa luna,
Augusta aurora del día,
En quien todo el mundo espera,
Joya del oro más puro,
Claror de luna sin mengua,
Ciudad de Dios.

Kanman Qoya, pillan pajtan
Túkuy santokunamanta
Llapa Angelkunamanta
Supaypa umanta wajtan
Allpawan tupujta t'ajtan
Sutillayki.

Reina excelsa, ¿quién consigue
Igualarte entre los santos
Y entre los ángeles todos?
Hiere al diablo en la cabeza
Y le apabulla en el suelo
Tu solo nombre.

Ñújñu rúruj chunta mallki
Runakúnaj múnay qallcha
Púkay púkay súmaj phallcha
Sutarpu tukúchij kallki
Qhespi wanpu.

Palmera de tiernos frutos,
Mies de amor de los mortales,
Purpúreo y rojo racimo,
Embellecida morada,
Nave salvadora.

Qanmi kanki qhápaj tanpu
May maykamapas uyaylla
Qhatiqiykípaj munaylla
Jatun sunqopas ayranpu
Wajchakhúyaj

Eres suntuoso refugio,
Doquiera estás, nos escuchas,
Para el que te ama y te sigue
Es tu corazón muy grande
Y clemente.

Wisq'aykusqa kusi muya
Qhápaj yáyaj qaynakunan
Yúpaj t'ika ajllakunan
Jesús puríchij uruya
Pillku ch'ántaj k'ánchaj kuyau
Suyakúnkay.

Plácido huerto cerrado,
Morada del Padre Eterno,
Flor entre mil escogida,
Guía augusta de Jesús,
Arbol de luz, ave pía
En quien espero,

Sapallaykin q'emikúnkay
Kanki mama, kay pachapi
Ña wañújtiy uj pachapi
Kusikuyman thaskikúnkay
Qhochukuyman yaykuykúnkay
Qhápaj punku.

Tú sola eres, Madre mía,
En este mundo el descanso.
Cuando me muera, en el cielo
Serás la senda del gozo
Y de la eterna ventura
Puerta sagrada.

(De **Ritual Formulario, e Institución de Curas**, de Juan Pérez Bocanegra).

ENDECHA A LA VIRGEN

Ah, k'anchaj qóyllur
Súmaj María
Mamayku,
Qantan anchhispa
Qantan llakispa
Wajyayku.

Fulgente estrella,
Bella María,
Madre nuestra,
A tí, gimiendo
Acongojados,
Te llamamos.

Wawaykikuna
Juchapi intuspa,
Kashqaspa,
Ñawisniykuta
Kutirichiyku
Waqaspa.

Como hijos tuyos
Estando envueltos
En pecado,
A tí volvemos
Nuestras miradas
Llorando.

Sh'ika llakiyta,
Sh'ika phutiyta
Rejsiyku;
Chayrayku ari
Ruraqeykuman
Kutiyku.

Con qué tristeza,
Con qué amargura
Te encontramos;
Es así cómo
A nuestra Madre
Volvemos.

Ñaupa kunajta
Khuyapayaqen
Kallarqa;
Uj Ester nisqa
Runasninrayku
Sayarqa.

Kunan llakiypi
Súmaj Esterqa
Qan kanki,
Chayraykun ari
Wawaykimanta
Mañanki.

Khuyapayákuj
Ñawisniykita
Rejsispa,
Túkuy sunqowan
Qanman jamuyku
Ansh'ispa.

Juchaykutari
Panpachawayku
Yuyaspa,
Kasqa sunqoyki
Uj kuchilluwan
T'ipasqa.

Kay qhárqoy pacha
P'uchukajtinri
Qowayku,
Gloriata wíñay
Tarinaykúpaj
Qanrayku.

Ah, ñujñu Virgen,
Ah, llakipáyaj,
Khuyákuj,
Qanllamin kanki
Wawaykimanta
Mañákuj.

Antiguamente
Había seres
Piadosos;
Esther era una,
Que a sus vasallos
Defendió.

En nuestra pena
La bella Esther
Eres tú,
Porque amorosa
Llegas a tu Hijo
Y le imploras.

Porque encontramos
Misericordia
En tus ojos
A tí acudimos
Guiados por nuestro
Corazón.

Y nos perdonas
Nuestros pecados
Pensando
Que fue tu pecho
Atravesado
Por un puñal.

Cuando este mundo
Para nosotros
Concluya,
Haz que alcancemos
La gloria eterna
Por tu mano.

Ah, tierna Virgen
Que en nuestra pena
Nos asistes,
Sólo tú puedes
Rogarle a tu Hijo
Por nosotros.

(Colección de J. Lara).

EL PANAL

Ñoqajchá ñinkíchij kay
(qellqasqayta,
Manan ñoqajchu,
(amautakunajmi,

Paykunan ari wanq'uyru jina
Misk'ichirqanku.

Kay misk'itaqa tikayachirqanku

Jamut'ayninwan wanq'uyrukuna,
Qollanan t'ikanmanta
(ch'unqaspari

Tikayachirqan.

Ñoqapas ari misk'inta ch'unqaspa
Qankunajta ari
(mikhuchillaykíchij.
Maymantarajmi ñuqa
(yachakuyman
Tikayachiyta.

Kay tikayachiyqa
(amautakunajmi,
Manan rijrayqa sh'ikata
(phawanchu.

T'ikankunajta pallanalláypaj
Ch'uspillan kani.

Mikhulláychij ari yachakujkuna
Misk'isujtiyki
(yupaychallankíchij.
Ñoqallapajqa puchullawanmi

Yachakunalla.

(De **Elementos de Gramática Quechua**, de José Fernández Nodal).

**Diréis que míos son estos
(escritos.
No es evidente. Son los de los
(amautas.
Fueron ellos que igual que las
(abejas,
Los endulzaron.**

**Esta miel que gustáis la
(fabricaron
Con su sabia experiencia las
(abejas,
Que libando en las flores más
(preciadas
La substanciaron.**

**Yo así también, con esta miel
(nutrido,
Trato de procuraros alimento.**

**De otra manera no tendría nada
Que presentaros.**

**Sólo los sabios esta miel
(fabrican.
No alcanzan a volar tanto mis
(alas.
Para acendrar las flores soy lo
(mismo
Que humilde mosca.**

**Los que queréis saber, picad
(con gusto,
Que al saborear la miel
(aprenderéis.
El saber que hay aquí, para mí
(solo,
Es demasiado.**

POESIA PROFANA

YANA ÑAWICHAYKI

Chay chay yana ñawichayki,
Chay chay ch'aska ñawichayki,
Sunqoyta suwashallallawan,
Sunqoyta sumashallallawan.

Chay chay ch'aska ñawichayki,
Chay chay yana ñawichayki,
Imápaj qhawapayawarqan,
Jayk'ápaj yuyarikuwarqan.

Manáraj ískay p'unchauchapi,
Manáraj kinsa p'unchauchapi,

Pásay, rípuy niwanánpaj,

Pásay, llójsiy niwanánpaj.

Chay chay sh'illu chujchachayki,
Chay chay suni chujchachayki,
Sunqoytan suwarqoshawan,
Sunqoyta sumarqoshawan.

Chay chay yana ñawichayki,
Chay chay ch'aska ñawichayki,
Sunqoytan suwarqoshawan,
Sunqoyta sumarqoshawan.

Del **Diccionario Kkechua - Español**, de Jorge A. Lira).

TUS OJOS NEGROS

Esos, esos tus ojos negros,
Esos, esos tus ojos de lucero
El corazón me están robando,
Con su belleza me lo están (quitando.

Esos, esos tus ojos de lucero
Esos, esos tus ojos negros,
Por qué traviesos me miraron,
Por qué me eligieron a mí.

Para decirme: "Vete, aléjate",
Para decirme: "Sal de aquí"
Sin que hayan transcurrido aún (dos días,
Sin que hayan transcurrido aún (tres días.

Esa tu oscura cabellera,
Esa tu larga cabellera,
El corazón me está robando,
El corazón me está embrujando.

Esos, esos tus ojos negros,
Esos, esos tus ojos de lucero
El corazón me están robando,
Con su belleza me lo están (quitando.

Pukuypukuychállay

Janan punapi pukuypukuychá- (llay,
Chirita muchuspa túnpay masi- (chállay...
¡Urpichállay! ¡Sunqochállay!...
Chiricha, ch'ipacha, wayracha (waytacha,

TIERNO PAJARILLO

Tierno pajarillo que en la puna (vives,
Sufriendo este frío eres como yo..

¡Palomita mía! ¡Mi corazoncito!
Tenaz es el frío, bravío es el (viento.

Mana imamanta túnpay masi-
(chállay.
Chiricha ch'ipacha, waytacha
(wayracha,

Llaulli t'ikacha, tánkar khishka-
(chállay...
Ñawichaykiwan ñawichallaywan
Ima munaytan qhawaykunakun,
¡Urpichállay! ¡Sunqochállay!...

Chiricha ch'ipacha, wayracha
(waytacha
Llaulli t'ikacha, tánkar khishka-
(chállay...

Ñuqa ripújtiy, ñuqa pasájtiy,
Unuy parastas waqaykukunki,
¡Urpichállay! ¡Sunqochállay!

Chiricha ch'ipacha, wayracha
(waytacha
Mana imamanta túnpay masi-
(chállay...
Llaulli t'ikacha, t'ankar khish-
(kachállay...
Sunqochaykiwan sunqochallay-
(wan
Ima munaytan munaykunakun,
¡Urpichállay! ¡Sunqochállay!

Sin razón alguna eres como yo.
Tenaz es el frío, bravío es el
(viento.

Roja flor de llaulli, espina de
(zarza...
Tus ojos y mis ojos
Con cuánta ternura se miran,
¡Palomita mía! ¡Mi corazoncito!

Tenaz es el frío, bravío es el
(viento.
Roja flor de llauli, espina de
(zarza...
Cuando yo me vaya, cuando yo
(me aleje
Como llueve el cielo así llorarás,
¡Palomita mía! ¡Mi corazoncito!

Tenaz es el frío, bravío es el
(viento.
¡Sin razón alguna eres como yo!..
Roja flor de llaulli, espina de
(zarza...
Tu corazoncito y mi corazón
Con cuánta ternuran se quieren,
¡Palomita mía! ¡Mi corazoncito!

(Ibid).

ARAWI

Mamayri runayawasqa
Para, phúyuj sunqollanpi,
Phuyu jina muyunáypaj,
Para jina waqanáypaj.

Nánay k'iraupin yurinki

Mamayqa niwarqamari,
P'intuykulláwaj rispari
Mayu jinamin waqarqan.

CANCION

Mi madre en medio de las nubes
Y la lluvia me había concebido,
Para verme vagar como las nubes,
Para verme llorar como la lluvia.

—Has nacido en la cuna del
(martirio—
Me dijo en su dolor.
Y al envolverme en los pañales
Como río en crecida sollozó.

Manas pachas rejsinqachu
Ñóqay jina wajchataqa.
Jáqay yurísqay tutaqa
Wiñáypaj ñakasqa kachun.

Es imposible que conozca el (mundo
Un ser tan desdichado como yo.
Maldita sea para siempre
La noche aquella en que nací.

De la colección Méndez)

WAYÑU

Qayna qaynamanta
Willarqayki,
Paña rijrachaypi
Kanka, ñispa.

(Ama nipuwaychu
Urpichayta,
Pusakapusajmi
Karullata).

Múnay ñawichaykin
Sunqollayta,
Ch'aska kaynillanwan
Suwawasqan.

Suni chujchachaykin
Yuyayllayta
Sh'illu kaynillanwan
Aysawasqan.

T'ika uyachaykin
Súmaj kaspan,
Maypas much'aykuyraj
Simichayki.

Qhasqochallaykiri
Aswan súmaj,
Rit'i kaynillanpi
Rurukúyraj.

Qhesijraykikuna
Iskay k'uychi jina,
Sapa qhawaríjtiy
Sayarimun.

WAYÑU

Hace mucho tiempo
Te dije
Que estaba a mi diestra
Tu sitio.

(No le digas nada
A ella.
Me la llevaré
Muy lejos).

Con su luz de estrella
Tus ojos
De mi corazón
Se adueñan.

Tus largos cabellos,
Sin que me dé cuenta,
Con su sola negrura
Me arrastran.

Cuán bella es la flor
De tu rostro,
Y tu hermosa boca
Digna del beso.

Pero es más hermoso,
Tu pecho,
Y su tierna albura
Más adorable.

Tus cejas son como
Dos iris.
La vez que las miro
Se levantan.

Tupanaykukuchun
Simillanchis.
Rimanaykukuchun
Sunqollanchis.

Que nuestras dos bocas
Se fundan
Y nuestros corazones
Se comprendan.

(De Poesía folklórica quechua. de J. M. B. Farfán).

YUYARIY, URPI

Yúyariy, urpi,
Purisqanchijta,
Munanakuspa
Kausasqanchijta.

Qhespirisqani
Sápay ñak'árij.
Líjray watasqa
Mana phawárej.

Rejsiwajkuna.
Qayllaykuwáychij.
Khipuykunata
Phaskarawáychij.

Mana atispari
Khuyaykuwáychij.
Asullaypiña
Waqaysiwáychij.

Rísaj, ripúsaj
Chinkánay kama,
Waj munaqeyta
Tarinay kama.

Chay uj munásqay
Phurunchawanqa;
Yananta jina
Munakuwanqa.

Manaña atisaj
Tariyta chayri,
Tukukamusaj
Chay purisqaypi.

ACUERDATE PALOMA

Acuérdate, paloma,
Que juntos anduvimos;
No olvides que vivimos
Por el amor unidos.

Ahora me voy quedando
Solo a sufrir;
Tengo atadas las alas
Y no puedo volar.

Amigos míos,
Venid a donde estoy,
Venid y desatadme
Las ligaduras.

Si no lográis salvarme,
Tenedme compasión
Y aquí a mi lado
Llorad conmigo.

Me he de ir, con todo,
Hasta perderme,
Hasta encontrar
Un nuevo amor.

Mi nueva amada
Me ha de mimar;
Como a su compañero
Me ha de querer.

Y si ya no he de hallar
El nuevo amor,
Caminando sin rumbo
Me voy a consumir.

(Ibid).

TAKI

Chinkachisuspa, úrpiy killaña,
Mask'amurqayki súnqoy k'irisqa,
Icha maynijpi tinkuyman nispa
Ñawillantapis qhawaykunáypaj.
Kayta mamayta wasiytawanqa
Saqerparispa mask'amurqayki,
Ch'ujllallantapis rejsiykamuspa
Icha chaynijpi tariyman nispa.

De la colección Méndez).

CANCION

Habiéndote perdido, mi paloma
(de luz,
Te fue a buscar muy lejos mi
(herido corazón.
"Tal vez podré —decía— hallarla
(en algún sitio
Para volver a verle siquiera las
(pupilas".
Tuve que abandonar a mi madre
(y mi casa
Para ir en pos de tí.
"Quizás —decía— al ir a conocer
(su choza
Me fuera dado hallarla".

MANCHAY PUITU

¿Uj k'ata kusiyniy kajta
Mayqen jallp'a millp'uykapun?

Saqerqani qhallallajta,
¿Sajra wayrachu apakapun?

Purisqán pallani,
Llanthunta mask'ani.
¿Kikin pay llanthuykuwanchu,
Waqayníypaj ayphullanchu?

Masqochakús much'aykuni,

¡T'ukuni chay, rimaykuwan!

¡Muspani ichás, pay rikuni!
K'anchásqaj phawaykamuwan.
¿Wañuchikuymanchu?
¿Phiñakuwanmanchu?
Wañuchikuspa qayllayman,
Astawanchus karunchayman...

MANCHAY PUITU

¿Qué tierra cruel ha sepultado
A aquella que era mi única
(ventura?

Lozana la dejé como una flor.
¿Algún viento maligno tal vez se
(la ha llevado?

Voy siguiendo su rastro,
Voy buscando su sombra,
¿Es ella quien me da su sombra
(en el camino
O es sólo el velo de mis lágrimas?

La voy soñando y la beso en mi
(sueño.

En mi congoja, ella acude y me
(habla.

En mis horas de turbación le veo.
En un vuelo de luz baja hasta mí.
¿Fuera mejor que me matara?
¿Quizá mi muerte la ofendiera?
Con la muerte podría
(aproximarme a ella;
Pero tal vez me alejaría más.

P'anpasqannijta jasp'ini	Voy añorando la tumba en que (duerme
Waqaspa paran paranta;	Mientras cae mi llanto como (lluvia sin fin;
Unuyanchun jallp'a nini	Creo que así se ha de ablandar (la tierra
Mask'arqonáypaj uranta.	Para buscar después en el fondo (a mi amada.
Ñoqan mayllapipis,	Dondequiera que sea,
Jallp'aj sunqonpipis,	Así en el seno de la tierra,
Ñoqalla munakusqayki,	Mujer, yo solo he de adorarte
¡Sapallay wallukusqayki!	Y nadie, sino yo, te ha de mimar.
Aswan q'oñi samayniywan	Con el calor más tierno de mi (aliento
Phukuykús kutirichísaj,	Conseguiré devolverle la vida.
Ojllaykúsaj, much'ayniywan	La abrazaré, la besaré, y mis (besos
Alliymán rijch'arichísaj.	Despertándola irán suavemente.
Mana chayri, jámuy,	Mas, si así no ha de ser,
Múyuj wayra, usqámuy;	Ven, no tardes, ciclón,
Laqhayayniyki upiykuwachun,	Que tus hondas tinieblas me (devoren
Ukhunpi chinkachiwachun.	Y en ellas para siempre (desaparezca mi vida.
Waqayniywan joq'ochasqa.	Tú, tierra humedecida con mis (lágrimas,
Khúyaj jallp'a, qhataykuwayku;	Tú, tierra generosa, albérganos.
Karqaykumin ujllachasqa,	Una sola unidad formanos en el (mundo;
Ujllañapuni kasqayku.	Quiero que así quedemos para la (eternidad.
Ñoqa tuta kani,	Yo soy la noche misma,
Ch'intamin munani,	Busco la soledad.
Llákiy kani, yuyayniyta	Yo soy la propia carne de la (angustia
Munani chinkarichiyta.	Y quiero huir aun de mi pensa- (miento.
Tullullantapis sik'ísaj	Mas, no. Le arrancaré siquiera (un hueso
Ojllayniypi kakunánpaj;	Y lo tendré en mi seno tal si (fuera ella misma.

Qenamanmin tukuchísaj
Waqayniywan waqanánpaj.
Jánaj pachamanta,
Lliphípej chaymanta,
¿Paymin sina wajyawasqan?
¡Manan!... ¡Qenállay waqasqan!

Se convertirá en quena entre mis (manos
Y llorará mis propias lágrimas;
Desde la eternidad,
Desde el origen de la luz,
¿Es tal vez ella quien me está (llamando?
¡No!.. ¡Es tan sólo el lamento (de mi quena!

(De la colección Teófilo Vargas).

POEMAS DE WALLPARRIMACHI

MUNARIKUYWAY

Qanllapin súnqoy,
Qantan rikuyki
Mosqoyniypipas.
Qanpin yuyani,
Qantan mask'ayki
Rijch'ayniypipas.

Inti jinamin
Ñawiykikuna
Ñuqápaj k'anchan.
Ñáuray t'ikari
Uyaykipimin
Ñuqápaj phanchan.

Chay ñawillayki
K'anchaynillanwan
Kausachiwántaj.
Phánchaj simiyki
Asikuyninwan
Kusichiwántaj.

Munakulláway,
Irpa urpilla,
Mana manchaspa.
Ñuqa qanrayku
Wáñuy yachásaj
Qanta munaspa.

(De la colección Méndez).

AMAME

Sólo en tí está mi corazón
Y cuando sueño
No veo a nadie sino a tí.
Sólo en tí pienso
Y a tí también te busco
Si estoy despierto.

Igual que el sol
Fulguran para mí
Tus ojos.
En tu faz se abren,
Para regalo mío,
Todas las flores.

La lumbre sola
De tus pupilas
Me da la vida.
Y tu boca florida
Con su sonrisa
Me hace dichoso.

Ven, y ámame,
Tierna paloma,
No temas nada.
Pese al destino
Yo te amaré
Hasta la muerte.

IMAYNALLATAN ATIYMAN	¿COMO PUDIERA HACER?
¿Imaynallatan atiyman Yana sh'illu chujchaykita Qori ñajcha'awan ñajch'aspa Kunkaykipi pujllachiyta?	**Cómo pudiera hacer Para peinar con peine de oro Tu negra y encantada cabellera Y ver cómo ella ondula al redor (de tu cuello?**
¿Imaynallatan atiyman Ch'aska qóyllur ñawiykita Ñausa kayniyta kichaspa Sunqollaypi k'anchachiyta?	**Cómo pudiera hacer Para que los luceros de tus ojos Abriendo el caos de mi ceguedad Sólo brillarán en mi corazón?**
¿Imaynallatan atiyman Puka mullu simiykita Samayniykita umispa Astawánraj phanchachiyta?	**Cómo pudiera hacer Para beber tu aliento y conseguir Que el rojo coral de tus labios Se volviera más bello todavía?**
¿Imaynallatan atiyman Rit'i sánsaj makiykita Jamanqayta p'enqachispa Astawánraj sansachiyta?	**Cómo pudiera hacer Para que la pureza de tu mano Avergonzando a la azucena Reverberara todavía más?**
¿Imaynallatan atiyman Chay súmaj puriyniykita Sapa thaskiypi t'ikata Astawánraj mut'uchiyta?	**Cómo pudiera hacer Para que el ritmo de tu andar En cada paso fuera derramando Más flores que las que hoy le veo (derramar?**
Kay tukuyta atispañari Atiymántaj sunqoykita Súnqoy chaupipi mallkispa Wiñáypaj phallallachiyta.	**Y si me fuera dado hacer todo (esto, Ya podría plantar tu corazón Detro del mío, como un árbol, (para verlo Eternamente verdecer.**

(Ibid).

KACHARPARI	DESPEDIDA
Cheqachu, urpi, Ripúsaj ninki, Karu llajtaman Mana kutímuj?	**¿Cierto es, paloma mía, Que te has de ir A un país muy lejano Para no retornar?**

¿Pitan saqenki
Qanpa tupupi,
Sinchi llakiypi
Asuykunáypaj?

Rinayki ñanta
Qhawarichíway.
Ñauparisuspa
Waqaynillaywan
Ch'ajchumusqásaj
Sarunaykita.

Maypachan ñanpi
"Intin ruphawan"
Ñiwajtiykiri,
Samayniykuna
Phuyu tukuspa
Llanthuykusunki.

Yakumantari
"Sinchi ch'akiwan"
Ñiwajtiykiri,
Waqayniykuna
Para tukuspa
Ujyachisunki.

Rumijpa wawan,
Qaqajpa churin,
¿Imanispátaj
Saqeriwanki?

Ñan ñuqapajqa
Inti tutayan.
Yánay chinkajtin,
Múspay puríjtiy,
Manañan pipas
"Ayau' niwanchu.

Irpallarajmi,
Urpiy, karqanki
Maypacha ñoqa
Intiwan jina
Ñausayarqani
Qhawaykususpa.

¿A quién has de dejar
En tu nidal
Y en mi tristeza a quién
He de acudir?

Enséñame el camino
Que has de tomar.
Partiré antes que tú
Y con mis lágrimas
He de regar la tierra
Que has de pisar.

Y cuando sientas
Que en el camino
Te abrasa el sol,
Se volverá nube mi aliento
Y la frescura de su sombra
Te irá a prestar.

Y cuando sientas
La mordedura
De la sed,
Se volverá lluvia mi llanto
Y te dará
De beber.

Criatura hecha de piedra,
Pecho de roca,
¿Tendrás, para dejarme,
Corazón?

El sol se apaga
Ya para mí.
Porque se va mi amada
Y camino sin rumbo,
Ya nadie siente por mí un poco
De compasión.

Eras muy tierna aún,
Paloma mía,
Cuando al haberte hallado
Volvíme ciego
Como si hubiese contemplado
De frente al sol.

Ñawiykikuna
Phallállaj qóyllur
Lliphipirerqa;
Rajra tutapi
Illapa jina
Muspachiwarqa.

Ankaj rijranta
Mañarikuspa
Watumusqayki.
Wayrawan khuska
Wayllukunáypaj
Phawamusqayki.

Kausayninchijta
Khipuykurqanchis.
"Manan wañuypas
Rak'iwasunchu,
Ujllaña kasun,
Ujlla" ñirqanchis.

Wañuyta másk'aj
Ñoqa risqani;
Auqanchijkuna
Jamuyanqanku
Pukarankuna
Jalatatajtin.

Munásqay urpi,
Phútiy ayqéchij,
Maypipas kásaj,
Qanllan sunqoyta
Paqarichinki
Kausánay kama.

Misti k'ajajtin
Yuyáway, ñuqan
Yayasqasqayki.
May kamañachus
Qanrayku chayan
Ijma sunqoyqa.

Como estrellas caudales
Me inundaron tus ojos
De su esplendor
Y cual centellas en la noche
Me hicieron mi camino
Torcer.

Me prestaré el poder
De las alas del águila
Para irte a ver
Y junto con el viento
A regalarte entre mis brazos
Acudiré.

En fuerte nudo nuestras vidas
Atamos ya,
Para que ni la muerte nos pudiera
Desunir
Y creimos que formaríamos
Por siempre un solo ser.

Yo he de marchar al campo
De batalla.
Los enemigos
Se rendirán
Si ven que su baluarte
Se desmorona.

Paloma mía, que sabías
Mi dolor ahuyentar,
Doquiera me halle, mientras viva
Serás tú
La única aurora que ilumine
Mi corazón.

Cuando se encienda el Misti
Acuérdate de mí, pues yo
Siempre estaré pensando en tí.
Por tu amor, hasta dónde
Ya habrá llegado mi viudo
Corazón.

(Textos Velasco Flor y Méndez).

WAYÑU

Khuska tantallas
Uywakurqanchis
Munanakuspa;
Ima sunqótaj
Munasqaykita
Saqerparinki?

¿Kay jinapajchu
Qan urpitaqa
Munakurqayki?
¿Kay sh'ika tuilla
Yana masinta
Saqerparijta?

Kay t'ipallaman
Sispaykamúwaj,
Ujta niykiman,
Ichas atiyman
Llojsirqamuyta
Khuska ripuswan.

Júchuy orqopi
Yachasqan kanchis,
Sapallaykiri
Músphay muspaylla,

¿Maytan purinki,
Maypin chinkanki?

Kaytan willayki:
Waqayniymántaj
Pajta chayáwaj;
Chayaspañari
"Ñakakuwanchu"
Ñiwankimántaj.

T'ika munásqay,
Súmaj qhallállaj,
¿Imátaj kayqa?
¿Yanantinmanta
Sapachallayñan
Rikukunáyqa?

WAYÑU

Siempre vivíamos
Juntos los dos
Y nos amábamos.
¿Con qué valor
Te has de apartar
Del ser que amabas?

¿Era para esto,
Paloma mía,
Que te adoré,
Para que antes de nada
Abandonaras
Al compañero que tenías?

Si te acercaras
A mi refugio
Aun te dijera
Una palabra.
Tal vez pudiera salir de aquí
Para marcharnos juntos los dos.

Qué bien vivíamos
En el collado.
Ahora, tú sola,
Como sonámbula, ¿por dónde has
(de ir,

Por qué camino
Te has de perder?

Escúchame esto:
Porque ahora lloro
Por tu abandono,
No pienses nunca
Que estás sufriendo
Mi maldición.

Flor que he amado,
Bella y lozana,
Dime, ¿qué es esto?
Habiendo juntos tú y yo vivido,
¿Será posible
Verme tan solo?

Jinalla kachun.
Amátaj nijta
Uyarisajchu:
"Sach'a sach'atan
Sapachakuspa
Puriykachasqan".

Munakujkuna,
Sunqoyujkuna,
Uyariwaychis:
Amátaj waman
Silluyninpeqa
Tukuchichunchu.

Sea. No importa.
Que nadie nunca
De tí me diga:
"Está vagando
De árbol en árbol,
Sola y doliente".

Enamorados,
Gentes con algo de corazón,
Esto escuchadme:
Que no termine
Entre las garras
Del gavilán.

De la colección Vásquez).

¿IMAPAJÑATAY KAUSANI?

Urpiyta chinkarichispa
Mana samíyuj waqani.
¿Mana munakusqaywanqa
Imapajñátaj kausani?

Ñuqamari rikurqani
Uj urpi sh'ika k'achata,
Rikuspari munasqata
Qhasqoypi uywakurqani.

Túkuy sunqoyta qorqani.
Kunanri phawarichispa
Purisqani ñak'arispa,
Khúyay khuyayta waqaspa,

Munasqaytapas ñakaspa,

Urpiyta chinkarichispa.

Ayphurasqañas ñawiypas
Kay sh'ika waqasqaymanta.
Qesachasqa urpiymanta,
¿Imapajchus waqanipas,

Imapajchus phutinipas?
Mana ñoqapichu kani,
Kikin sunqoyta ñakani

¿PARA QUE VIVO YA?

Porque he perdido a mi paloma
Estoy llorando sin ventura.
Sin la mujer que me quería,
¿Para qué vivo ya?

Yo soy aquel que una paloma
Tierna y amante se encontró.
La vi tan tierna y adorable
Que la albergué en mi propio seno.

Le di entero mi corazón.
Mas la dejé escapar
Y estoy errando en mi tormento
Con mi dolor al mundo
(conmoviendo
Y maldiciendo al cabo a mi
(adorada.
Y todo, porque la perdí.

Ya están mis ojos casi ciegos
De tanto que han llorado.
¿Por qué será que lloro tanto
Por mi paloma desdeñado?

¿Por qué será que tanto sufro?
Estoy fuera de mí
Y maldigo a mi propio corazón.

Urpiyta chinkarichispa;
Manaña rikuyta atispa
Mana samíyuj waqani.

Kay sh'ikata mask'aspachus
Mana urpiyta tarísaj,
¿Imapichus rikhurísaj?
¿Qarwayasaj waqaspachus,
Tukukúsaj wañuspachus?
Icha yachaspa waqanqa,

Waqaspari mask'awanqa.
Qasin sápay rikhurínay,
Qasin samita tarínay
Mana munakusqaywanqa.

Urpillay, ¿maypitaj kanki?
¿Ima waq'o ima jallp'átaj.
Ima sach'a, ima qaqátaj
Shikata pakaykusunki,
Ñawiymanta suwasunki?
Qanllapi ñuqa yuyani,

Qanmanta waqaspa kani.
¡Urpillay, kutínpuy ari!
Manachus janpunki chayri,
¿Imapajñátaj kausani?

(De la colección Méndez).

Y todo, porque la perdí.
No pudiendo ya verla
Estoy llorando sin ventura.

¿Si no llego a encontrarla
Buscándola como la busco,
¿Qué destino me esperará?
¿Me vaciaré en mi propio llanto
O acabará la muerte con mi pena?
Quiza al saber que peno ha de (llorar
Y llorando vendrá a buscarme.
Me es imposible vivir solo,
Me es imposible hallar ventura
Sin la mujer que me quería.

Paloma mía, ¿dónde estás?
¿Qué tierra o qué barranco,
Qué árbol o qué peñasco
De este modo te esconde
Y a mis ojos te roba?
Tú no te apartas de mi (pensamiento
Y eres la causa de mi desventura.
¡Paloma mía, vuelve!
Y si no has de volver,
¿Para qué vivo ya?

T A K I

Mákiy junt'a t'ikamanta

Qanllantan ajllakurqayki.
Imaraykuchus qanllata
Sunqoypi q'esacharyayki.

Tukuynijta pháwaj kúntur,
Niway, ¿maymanta jamunki?
Icha chay phawasqaykipi

Munasqaywan tinkukunki.

CANCION

De entre las flores que en la (mano tuve
Sólo a tí te escogí.
No sé de qué manera sólo a ti
Anidar en mi pecho te dejé.

Cóndor, que vuelas por doquiera,
Dime, ¿de dónde vienes?
Tal vez hayas podido en el (trayecto
Con mi amada encontrar.

Manamin ñáwiy saqenchu
Kay unu para waqayta.
Qanta rikuspallachari
Tariyman kusi samayta.

Khúyay khuyaytan purini
Munayniykita mask'aspa ,
Ch'isiyani, paqarini
Páray parayta waqaspa.

Kąynij qaqa, cháynij orqo,
¿Imaynatan rikúsqayki?
P'isqo rijráyuj kaspachus
Phawaspa chayamusqayki.

Llajta llajtatas muyuni
Wayrawan tanta purispa,

"Ichapas phutiyniymanta
Tunpa samariyman" ñispa.

Hasta ahora en mis ojos no ha (podido
Agotarse la lluvia de las lágrimas.
Sólo hallaría término
Viéndote a tí.

Voy errando arrastrando mis (penas,
Queriendo tu cariño recobrar.
Hasta la noche y hasta el alba
Lloro y te busco sin cesar.

Todo es peñasco y todo es monte.
¿De qué manera verte lograré?
Si fuera alado pájaro,

Al punto volaría a donde estás.
Acompañado por el viento
De pueblo en pueblo vagabundo (voy,
Creyendo así poder un poco
De mi tormento descansar.

(Ibid).

RIPUNÑA URPIY

Ripunña úrpiy
Mana khuyaspa
Ñak'ariyniyta.
Manan pimanpas
Tijray atinchu
Kay ñawillayqa.

¿Yuyarinkichu
Rijray ukhupi
Puñusqaykita?
¿Kay qhasqoypiri
Llanp'u q'esata
Tarisqaykita?

¿Pítaj aysarqon
Kay qhasqoymanta
Súmaj llikayta?
¿Pítaj suwarqon

YA SE FUE MI PALOMA

Ya se fue mi paloma
Sin apiadarse
De mi martirio.
Pero mis ojos
No pueden ahora
Volverse a nadie.

¿Te acuerdas, dime,
Que entre mis brazos
Dormir solías
Y que en mi pecho
Hallaste un día
Blando nidal?

¿Quién de mi pecho
Ha retirado
Mi hermosa red?
¿Quién me ha robado

Yana rurunta
Ñawiyniymanta?

La oculta lumbre
De mis pupilas?

Wañunayanin
Mana rikuspa
Irpa urpiyta.
Kutinpullanman
Khuyapayaspa
Kay waqayniyta.

Quiero morir
Si a mi paloma
No la he de ver.
Ojalá vuelva
Compadecida
De mi dolor.

(Ibid).

KARUNCHAY

PARTIDA

Urpi uywayta
Chinkachikuni
Rumi mumipi.
Pájtan taríwaj
Purisqaykipi,
Chay k'itinejpi.

En ese arisco pedregal
Se me ha perdido la paloma
Que me crié.
Nó vayas a encontrarla
Cuando transites
Por ese sitio.

Sut'i rejsiyllan
Sijllusqa kanqa
Súmaj kayninpi.
Qori chujchantan
Ñañu phushkapi
Qankorqa inti.

Es imposible confundirla,
Porque entre todas las hermosas
Ella escogida fue.
Su cabellera de oro
En fina rueca
El sol hiló.

Qhesijrankúnaj
Kullachisqanmi
Ñawinri asin.
Ñauch'i senqanri
Ñañu kayninpi
Wich'uta llallin.

En el tumulto
De sus pestañas
Ríen sus ojos.
Cómo seduce
El equilibrio
De su nariz.

Chajra musmúrej
Súmaj t'ikatan
Siminqa phanchin;
Misk'inraykuri
Muyupayaspa
Q'enti musparin.

Como las flores que circundan
A los maizales,
Se abren sus labios,
Y ansioso de su néctar
Los asedia y delira
El picaflor.

Ñañu wikarnin
T'ipikunáyaj
Sunqoyta llallin

Su cintura, tan fina
Que parece romperse,
Cómo cautiva.

Sh'aqallu chakin Sapa thaskiypi Samitan q'eqen.	**Sus pies menudos En cada paso Ventura acendran.**
Asúriy chunpin Llulluyachispa Ukhunta p'itin; Mat'ísaj ñispa Winchallirinqa Uj muyuriypi.	**Al ataviarla, Su ceñidor La disminuye. Pero sabe ella Volverlo adorno En una vuelta.**
Llullu wintunri Wayrallatajmi K'iki k'ikichin; Chijlla sayaynin, T'utúraj p'inqan Sututun siwin.	**Su tierno calcañar Murmulla suave Como la brisa. Y su donaire, Del junco envidia, Llama en secreto.**
Chaymi tutapas Chaymi qoyllurpas Illariyninpi Ñáraj k'anchapun, Ñáraj takipun Paypa kusínpaj.	**Así, de noche, Hasta los astros En su esplendor, Ora iluminan, Ora poetizan Para su dicha.**

(Ibid).

URPILLAY	MI PALOMITA
Ayqechikunis Chinkachikunis Urpichallayta. ¿Mayllatan ripun, Pillan pusapun Munakusqayta?	**Se me ha escapado, Se me ha perdido Mi palomita. ¿Dónde se ha ido, Quién se ha llevado A mi adorada?**
Irpamán pachas Uywakurqani Qhásqoy ukhupi, Kunanta jina Ripukunánpaj. Phawayña urpi.	**Era aun muy tierna Cuando en mi pecho Nido le di; Mas no pensé Que al tener alas Me iba a dejar.**
Auqa wamanchus Sapan purijta	**Quizá el halcón Al verla sola.**

Jap'ipuwanqa,	**La atrapará**
Irpa phurunta	**E inexorable**
T'irarparispa	**Su tierno cuerpo**
Qhasupuwanqa.	**Desgarrará.**
Urpichallayqa	**Si de algún modo**
Maypi kaspapas	**Saber me hiciera**
Willachiwanman.	**Dónde se encuentra,**
P'isco tukuspa	**Volviéndome ave**
Ríjray patapi	**Sobre mis alas**
Pusakanpuyman.	**Me la traería.**
Ichátaj ari	**Tal vez un día**
Yuyariwaspa	**Dónde se encuentra**
Willachiwanqa.	**Me hará saber.**
Pusakanpúsaj.	**Me la traeré,**
Wañupuymansis	**Porque sin ella**
Mana paywanqa.	**Me moriré.**

(Ibid).

CHAY ÑAWIYKI	TUS OJOS
Chay qóyllur ñawiyki uj tuta	**Como una estrella tu pupila**
Llakiyniypi urmaykamurqan.	**Cayó una noche en mi congoja.**
Sunqoypi pakáykuj ríjtiy	**Cuando a esconderla fuí en mi (pecho**
Rúruj urpiman tukurqan.	**Se convirtió en tierna paloma.**
Sh'ikíkuj múyuj wayrari	**Luego, envidioso torbellino**
Qnechuwarqan maykimanta,	**Me la arrebató de las manos;**
Ñáwiy chakiytan wataspa	**Para evitar que la siguiera**
Mana rináypaj qhepanta.	**Dejóme ciego y amarrado.**
Ñanpi tukuypa sarusqan,	**Encarnecido en el camino,**
Intij parajpa wajtasqan,	**Flagelado por lluvia y sol,**
Rúruj urpinpi yuyaspan	**Pensando en su tierna paloma**
Sapallan súnqoy mullphasqan.	**Se carcome mi corazón.**

(Ibid).

A R A W I	A R A W I
Uj úrpiy karqan	**Crié en mi pecho**
Qhasqoypi káusaj	**Una paloma**
Munayta.	**Muy linda.**

Irpallarajsi
Cháyraj atísqaj
Phawayta.

Chay urpi ripun
Apakapuspa
Sunqoyta.

Kunanta jina
Waqasqanáypaj
Khuyayta.

¿Unphuyachunpas
Sapayakuspa
Niwanchu?

¿Imaynan mana
Mayllamantapas
Janpunchu?

Maytapas richun,
T'ika parachun
Chay ñanta.

Amátaj kúsiy
Ansh'urichunchu
Paymanta.

Sapallaychari
Tútaj ch'illminpi
Waqásaj.

Payta munaspa,
Paywan muspaspa
Wañúsaj.

Era muy tierna,
Sabía apenas
Volar.

Pero llevándose
Mi corazón
Se ha ido.

Para que ahora
Mi llanto mueva
A piedad

¿Que viva solo,
Que desfallezca
Querrá?

¿Cómo hasta ahora
De donde está
No vuelve?

Doquiera vaya,
Que cubran flores
Su senda.

Que la ventura
Nunca se aparte
De ella.

Solo, en el seno
De oscura noche
Lloraré.

Amándola
Soñándola
Moriré.

(Ibid).

MAMAY

¿Ima phuyun jáqay phuyu
Yanayásqaj wasaykamun?
Mamáypaj waqaynincharí
Paraman tukuspa jamun.

MI MADRE

¿Qué nube puede ser aquella nube
Que obscurecida se aproxima?
Será tal vez el llanto de mi madre
Que viene en lluvia convertido.

Tukuytapis inti k'anchan,	**El sol alumbra a todos,**
Ñaqoyllatas munapuni.	**Menos a mí.**
Tukuypajpis kusi kausan,	**No falta dicha para nadie;**
Ñoqay waqaspallapuni.	**Mas para mí sólo hay dolor.**
Pujyumanta aswan ashkata	**Porque no pude conocerla**
Ma rejsispa waqarqani,	**Lloré más harto que la fuente,**
Mana pipas píchaj kajtin	**Y porque no hubo quien me asista**
Ñoqallátaj mullp'urqani.	**Mis propias lágrimas bebí.**
Yakumanpis, urmaykuni	**También al agua me arrojé**
"Yaku, apallawayña" ñispa.	**Queriendo que ella me arrastrara.**
Yakupis aqoykamuwan	**Pero el agua me echó a la orilla**
"Ríyraj, mask'amúyraj" ñispa.	**Diciéndome: "Anda aun a (buscarla".**
Paychus sunqoyta rikunman,	**Si ella viera mi corazón,**
Yáwar qhochapi wayt'asqan,	**Cómo nada en lago de sangre.**
Qhishkamanta jarap'asqa	**Envuelto en maraña de espinas,**
Pay jinallátaj waqasqan.	**Lo mismo que ella está llorando.**

(Ibid).

* * *

EPOCA REPUBLICANA

EL ADIOS DEL INDIO

Por Luis Cordero

Rinimi llajta, rinimi May karupi kausangapa; Mana kikin llajta shina Khuyanguichu runataqa.	**Me voy, mi tierra, me voy A vivir lejos de aquí, Porque tú no tienes ya Calor de hogar para mí.**
Warmi, churita saqispa, Ayllukunata qungaspha, Kay tuta, killa llujsiypi, Ñanta jap'inimi, Llajta.	**Dejo mi mujer y mi hijo, Olvido a deudos y amigos, Y en esta noche de luna, Tierra mía, emprendo el viaje.**
Anga millayta rikuspha, Imashinami urpi wawa Urquta tijrash, chingarin, Qaqapi mitikungapa;	**Como paloma indefensa Que al águila descubriendo Busca refugio en el monte Y entre los riscos se pierde,**
Chaynami khuyaylla rini, Súpay aputa manchaspa Chaynami mana jaikapi Rikhuringapa, chingasha.	**Así, infortunado voy, Con miedo al patrón maligno, Ansioso de huir por siempre De su inhumana presencia.**
Charij runa kashka kipa, Wajchami kani kunanga; Paymi kayllamanta kichun Jatun Apunchi kushkata	**Yo fuí un hombre poderoso. Ahora soy un miserable. Arrebatóme el Tirano Cuanto me otorgó el gran Amo.**
Ñuqa wasi páypaj wasi, Ñuqa allpapish páipaj allpa:	**Mi casa es ahora suya Y mi tierra es propia de él.**

Wayrapi rij ugsha shina — Mi kausakuni, Llajtalla.	Ahora soy como la brizna En el viento, pueblo mío.
Ushi wawapis wañunmi, Páypaj ukhupi waqaspa, ¡Ushita kichuna randi, Shunguta kichunman karka!	Hasta mi hija pereció Martirizada por él. En vez de mi hija, debía Arrancarme el corazón.
¡Alau! nispha, kunkurishpa, Makikunata churashpa, Kispichijpa ñaupajpimi Waqani runa kashkata.	Luego, puesto de rodillas, Con las manos extendidas, Delante del Salvador Lloré el haber nacido indio.
Pay Apunchijcha rikunga, Paychari kayta munarqa; Paywanmi sakipayani Ishkay kuripititaka.	El gran Amo estará viendo Y habrá dispuesto así. Bajo su protección quedan Las dos joyas de mi vida.
Ichapis pay kutichijpi, Muyumusha karumanta, Ñuqa warmi, ñuqa churi — Ta japishpa, kallpangapa;	Acaso, si él no se opone, Pueda volver de esta ausencia Para correr a reunirme Con mi mujer y con mi hijo.
Mayqen tuta, chaupi tuta, Sach'ata katish, chayashpa, Wiqi junda,ujllasha chari Kunan jichuskakunata.	¿Qué noche será que pueda, Al amparo de los bosques, —Los ojos llenos de lágrimas— Llegar a ellos y abrazarlos?
Icha kimsandi llujsishun Kimsandilla kausangapa, Mana pipis tarijrina Urqu wasapi chujllashpa.	Quizá en seguida pudiéramos Irnos a vivir los tres, Más allá de las montañas, Donde nadie pueda hallarnos.
Wañunatami llakini Chika llajtapi, sapalla, Manapish kayman kutishpa, Manáraj ishkayta ujllashpa.	Cuánto tendré que sufrir Perdido en país extraño, Sin poder nunca volver A abrazar a mis dos prendas.
¿Pichari chayna wañujti, Wañunmi nispa willanga? Paikuna nuqa kutijta Shuyankachari shuyaylla.	Cuando me llegue la muerte, ¿Quién les dará la noticia? ¿O seguirán hasta el fin Esperando mi regreso?
¡Chaiqa, ña killa shamunmi, Phuyu chaupita kimllashpa!	¡Hé aquí, ya asoma la luna Atravesando las nubes!

Chayqa, jatarish purina
Llakipish chayana kashka.

Llegó la hora de partir
Y el dolor llegó también.

Rinimi, Llajta, rinimi,
Karupi tukuringapa;
Mana kikin llajta shina
Kuyanguichu runataqa.

Me voy, mi tierra, me voy
A morir lejos de aquí.
Porque tú no tienes ya
Calor de hogar para mí.

(De **La lengua quichua**, de
Juan M. Grimm).

YARAVI

YARAVI

Por J. L. Caparó Muñiz

Súmaj urpi, súmaj puitu,
Maypin kanki, maytan rinki,

Paloma hermosa, dulce embrujo,
¿En dónde estás, dónde te
(marchas

Ñawiymanta chinkarispa,
Sunqollayta aparikuspa.

Huyendo de mis ojos,
Llevándote mi corazón?

Munakujniykiqa kanqan,
Ñuqa jinaqa manátaj,
Túkuy kamajniyki rúraj,
Munakuyniyki kurúraj.

No faltará quien te ame,
Pero como yo nadie ya.
Como yo, nadie vivirá sujeto
A tu albedrío.

Mayta rinki chaypachapas
Sapaykipi rikunkichu,
Mana kusiqa kankichu
Samitaqa tarinkichu.

Dondequiera que estás
Y te ves sola,
No te sientes -lo sé- muy
(complacida
Ni puedes encontrar felicidad.

Ama ichaqa waqankichu
Sapaykipi rikuskuspa,
Manan ñuqa chijniykichu,
Nítaj púriy nirqaykichu.

Tal vez no tengas que llorar tu
(suerte
En medio de tu soledad.
Pero jamás te tuve yo rencor
Ni deseé que te alejaras.

Mikhusqaykipas tukuchun
Sh'aqayniyki rumimánraj,
Ujyasqaykipas tukuchun
Sejrajniyki aqománraj.

El pan que comas se convierta,
En tu amargura, en piedra.
Y así el agua que bebas, en tu
(boca
Se convierta en arena.

Waranqatan ñakakuni
Imapajchá rejsirqayki;
Sunqollaypa ajllakusqan,
¿Imaynallan qonqasqayki?

Puñuspapas ñuqaqa
Qanllawanmi musqokuni,
Muspa muspa rijch'arini
Waranqatan ñakakuni.

Tutata p'unchaumi ñispa
Qanllataña mask'asqayki;
Kunan jina purináypaj
Imapajchá rijsirqayki.

Jinantin rúnaj siminta
Waki kuskan múchuj kanchis;
Chayllamanpis unanchákuy,
Sunqollaypa ajllakusqan.

Kaynej qaqa, káynej orqo...

¿Mayllapítaj tarisqayki?
Ñan súnqoy qanman yachasqa,
¿Imaynallan qonqasqayki?

Nada me duele tanto
Como el haberte conocido.
Si te eligió mi corazón,
¿Cómo podré olvidarte?

De noche, cuando duermo,
Sólo sueño contigo;
Luego despierto confundido
Y maldigo mi suerte.

Para mí no hay más que la noche
Y ya no busco a nadie sino a tí.
Para vivir errante como ahora,
¿Por qué te conocí?

Sufríamos los dos lo que decían
Las malas lenguas de nosotros.
Esto siquiera ten presente,
Dulce elegida de mi corazón.

Miraje de peñascos y de (cumbres...

¿Dónde podré encontrarte?
Si no puedo vivir sin tí,
¿Cómo podré olvidarte?

(**De Poesía folklórica quechua,**
de J. M. B. Farfán).

YUYARIKUYPAJ T'IKAN

FLOR DEL RECUERDO

Por Saturnino Olañeta

Tunárij chakinpi puñun
Qhochapanpa llajtanchajqa;
T'ikamanta junt'arisqa
Llajtanchajmari sumajqa.

Mana llákiy rejsikunchu
Jáqay súmaj llajtapiqa,
Kay sh'ikantin runakuna
Kusisqalla jaqaypiqa.

¿Maypítaj uj llajta tiyan
Chay llajtanchijman rijch'ákuj?

Nuestra ciudad, Cochabamba,
Se aduerme al pie del Tunari.
Toda colmada de flores,
Cuán bella es nuestra ciudad.

No se conoce la pena,
Tan sólo existe hermosura
Y todos, sin que falte uno,
Viven alegres en ella.

¿Dónde existe una ciudad
A la nuestra parecida?

Qhallallajlla tukuynijpi
Jánaj pachaman ninákuj.

Sólo hay allí lozanía
Y ventura de paraíso.

Kalakala sach'a urapi
Tukuylla tantarikunku;
Munanakojkuna chaypi
Misk'ijta rimarikunku.

Todos van a Calacala;
Se los ve bajo los árboles.
Allí, todos cuantos se aman
Palabras de miel derraman.

Sunqopuni kicharikun
Phanchan t'ika kikillanta.
Túkuy munanakuynínchaj
P'utun Kalakalamanta.

El corazón mismo se abre
Como si fuera una flor.
Pues, todos nuestros amores
Se fortalecen allí.

¿Qanpis chaypichu, willáway,
Munakuyta yacharqanki?
Sunqoyki junt'achijtapis
Chaypichu tarikurqanki?

¿Y fue allí —dime— también
Que tú aprendiste a querer?
¿Fue allí que encontraste a la
Que el corazón te llenó?

Jinapuni kanan karqa,
Ñoqa allinta yacharqani.
Ñoqapis qan jinallájtaj
Qhochala masiyki kani.

Tenía que ser así,
Yo lo sabía muy bien.
Así como tú, yo soy
Cochabambino también.

Kalakalata rejsini,
Tiranimanpis rij kani,
Sh'ikacháchaj frutillata
Mákiy junt'a t'íraj kani.

Conozco bien Calacala,
Iba también a Tirani.
Allí fresas deliciosas
Recogía a manos llenas.

Simi yakuyaytamiri
Yuyariykíchaj, Takiña,
T'íkaj llajtan Qeruqeru,
K'uchu P'unata, Laymiña.

El sabor de vuestra fruta
Está en mi boca, Taquiña,
Tierra hecha flor, Queruqueru,
Kuchu Punata, Laimiña.

Sh'ullalla yakukunaqa
T'ika chaupipi q'enqosqan,
Sh'ika súmaj sach'akuna
Moq'ey moq'eyta poqosqan.

Caudal de perlas, las aguas
Van ondulando entre flores.
Los árboles generosos
Muestran frutos tentadores.

Llajtanchejta yuyarina
Kunan karumanta pacha,
Sunqonchijta kausarichin
Chay yuyáriy, misk'ej, k'acha.

En este lugar distante
Nuestra ciudad recordemos.
Es dulce y caro el recuerdo
Y el corazón nos conforta.

Mayk'ajllachus kutipusun
Munasqa llajtanchijmanqa?

¿Cuándo podremos volver
A nuestra amada ciudad?

Ima sunqo junt'ariychus
Ñoqápaj chay pacha kanqa.

Paqarimúsqay llajtay,
Túkuy sunqo napaykuyki,
Yúraj phuyuj rijranpimin
Sunqoyta kachaykamuyki.

Cuánta plenitud de gozo
Habrá entonces para mí.

Con todo amor te saludo,
Ciudad donde vi la luz.
En alas de la nube más blanca
Te envío mi corazón.

(Colección J. Lara).

CANCIONES PARA EL SEÑOR

Por Carlos Felipe Beltrán

Llulla muspayta muspaspan
Kay pachata munarqani:
Kunanri rijch'arispaña
Muspasqayta ñakasqani.

¡Imas, kasqa kay pachaqa!
T'ika jina qasaykápuj,
Uj sh'ikata llullaykuspa
Phuyu jina wajllikápuj!

Sumido en sueño engañoso
Traté de amar este mundo.
Y ahora que he despertado
Mi turbio sueño abomino.

¡Qué había sido este mundo!
Como la flor se marchita,
Y, engañándonos un poco,
¡Como la nube se esfuma!

(De **Antología Quichua**).

LLAKISQA SUNQO

Por **José David Berríos**

¿Maypítaj kanki, mask'ásqay
(kúsiy?
Ima jallp'átaj millp'uykusunki?

¿Ima wayrátaj kausayniymanta
Karu karuman pusapusunki?

Yanqhalla ñáwiy paqarimujtin
Qhawan intijpa lliphipiyninta.
Yanqhalla qhawan. Kikin
(k'anchaynin
Yapan sunqoypa phutikuyninta.

P'unchaypis phútiy, tutapis
(wáqay,

CORAZON ACONGOJADO

¿Dónde te encuentras, cara
(alegría?
¿Qué ignota tierra te ha sepul-
(tado?

¿Qué viento ingrato te ha alejado
De esta manera de mi existencia?

Inútilmente miran mis ojos
Cuando amanece la luz del sol.
En vano miran. Su mismo brillo
Aviva el peso de mi dolor.

De día, penas; de noche, llanto;
El sol, de sangre; la luna, tétrica,

Yawarlla intipis, killapis yana, Qoyllurkunapis wajcha niwanku, Phutiyninchajta tanta waqana.	Y las estrellas me dicen: "Mísero, Nuestra desdicha lloremos (juntos".
T'ikakunapis samaykujtínchaj Ch'akirpayapun, sapallankuta Urmarparichin, jamuspa wayra Aparikapun karu karuta.	Hasta las flores con nuestro (aliento Caen tronchadas y se marchitan; Acude luego el rudo viento Y las arrastra quién sábe dónde.
Jinata apapun kay sunqoymanta Phutíypaj wayra túkuy kusiyta, Ch'usajlla súnqoy qheparikapun... ¿Pítaj atinman junt'arichiyta?	Así los vientos de la tristeza La dicha arrancan del corazón Y él está ahora mudo y vacío... ¿Alguien habría que lo llenase?
Wáqay junt'alla ñawiykunapis Ruphasqa uyaypis waqasqay- (manta, Kay pachapiqa ñak'arisqani, Ñak'arisqani phutiywan tanta.	Llenos de lágrimas tengo los ojos; De haber llorado tanto, escaldado El rostro llevo. En este mundo Padezco tanto con mi congoja.
P'isqokunapis paqarimujtin Lijrallankuta thalarikunku Munasqankuta kusiy kusiylla Takirikuspa wajyarikunku.	Los pajarillos, cuando amanece, Las alas ágiles van sacudiendo Y a sus amores, llenos de júbilo, Entre canciones les van llamando.
Iyau sunqoyri jik'un jik'unta Chay p'isqokuna takirikujtin Astawan waqan sapallan kaspa Mana kusiynin rikhurimujtin.	Pero mi pobre corazón llora Sin esperanza su soledad Mientras las aves cantan su (dicha, Mientras ventura no hay para mí.
Yaku purijpis rumikunawan Pujjllarikuspa kusiylla uraq'an. Mayu patapi ñoqa tiyasqa Wajcha sunqóytaj yawarta (waqan.	El arroyuelo desciende alegre Entre las guijas jugueteando; Mas yo, sentado en la ribera, Miro cuál sangra mi corazón.
¿Imanasájtaj? Maypi tarísaj Sh'ikallantapis kusiyniymanta? ¡Qan, Pachamama, samarichí- (way, Kay jatun jatun phutiyniymanta!	¿Qué he de hacer? ¿Dónde podré (encontrar Siquiera un poco de venturanza? Tú, Madre Tierra, haz que me (libre Del duro fardo de mi aflicción.

Manaña imapis suyanayñachu,
Wañuyllataña wajyarikúnay,
Llinphu makinpi puñurpayaspa
Jállp'aj sunqonqi millp'uyku-
(kúnay...

No tengo nada ya que esperar;
Sólo a la muerte debo llamar
Y entre sus brazos dormido, debo
A mi postrero lecho bajar.

(Colección J. Lara).

YUYARIKUWAY

ACUERDATE DE MI

Por José David Berríos

Maypachachus lliphipispa
K'ánchaj inti kutimunqa,
K'illmi tutata ayqechispa,
Yuyarikúway.

Maypachachus uranijta
Sayk'usqaña wasaykunqa,
Láuraj phuyu chaupillanpi,
Yuyarikúway.

Maypachachus uyarinki
Urpi sapan rikukuspa
Sach'a chaupipi waqajta,
Yuyarikúway.

Jánaj pacha chaupimanta
Llúnp'aj killata rikuspa
Tutata sut'iyachijta,
Yuyarikúway.

Ñoqaqa paqarimuypi,
Ch'isiyaypi llakikuspa
Qanllawan muspaykachani...
Yuyarikúway.

Kay kausáyniy tukukujtin,
Chinkaykújtiy jallp'a ukhuman,
Phutiy phutiyta waqaspa
Yuyarikúway.

Chay waqayniyki qarpajtin
Chiri ushpayta, phanchimunqa
Sanqoymanta yúyay t'ika...
Yuyarikúway.

(Colección J. Lara).

Cuando el sol resplandeciente
Venga otra vez ahuyentando
A la tenebrosa noche,
Acuérdate de mí.

Cuando cansado se abisme
Tras la línea del poniente
Envuelto en ardientes nubes,
Acuérdate de mí.

Cuando escuches que solloza
Su soledad lamentando
La paloma entre los árboles,
Acuérdate de mí.

Viendo que la luna pura
Luce en el cielo inundando
Con su claridad la noche,
Acuérdate de mí.

Al clarear la mañana
Y al anochecer penando
Yo sólo sueño contigo...
Acuérdate de mí.

Cuando mi vida se acabe
Y a la sepultura baje,
En tu tristeza llorando
Acuérdate de mí.

Por tus lágrimas regada
Brotará de mis cenizas
La tierna flor del recuerdo...
Acuérdate de mí.

WIÑAYPAJ WIÑAYNIN KAMA

Por Adela Zamudio

Ripunaykita yuyaspa
P'unchaykuná yupasqani,
Sónqoy ukhu pakasqapi
Waqaspa tukukusqani.

¡Rípuy, rípuy! Waj llajtapi
Waj k'anchayta mask'arqámuy,
Kaypi ñak'arisqaykita
Chay kusiypi qonqarqámuy.

T'ikachus sonqoypi kanman,
Unphu sónqoy ch'akisqapi,
T'ikata t'akarpariyman
Purisqayki ñan patapi.

Qanllan rijch'arichiwanki,
Wañuypi muspa karqani;
Rejsisusqallaymantaña
Sinchi káusay kausasqani.

Yana phuyu, laqha phuyu
Uyaykipi rikukusqan,
Chay sh'ika llakikusqayki
Llakiyniywan tantakusqan.

¡Rípuy, rípuy! Qonqarqámuy
Tukuyta kaypi kaj kama.
¡Yuyayniykí saqewanki
Wiñáypaj wiñaynin kama!

(Colección Fr. Pedro Corvera).

PARA SIEMPRE

**Estoy contando los días
En tu partida pensando;
Llorando estoy sin consuelo
De mi pecho en lo recóndito.**

**¡Vete, vete! En otros países
Anda a buscar otra luz
Y olvida en esa alegría
Lo que has padecido aquí.**

**Si hubiera flores en mi árido
Y enfermizo corazón,
A derramarlas iría
En la senda que has hollado.**

**Sólo tú me has despertado
Cuando soñaba en la muerte;
Conozco el vivir intenso
Desde que te he conocido.**

**Negra nube, oscura nube
Asomando está a tu rostro;
Todo cuanto has padecido
A mi congoja se junta.**

**¡Vete, vete! Ve y olvida
A todos los que aquí quedan.
¡Pero en verdad tú me dejas
Tu recuerdo para siempre!**

QORI T'IKA CHUKISAKA

Por Luis Néstor Lizarazu

Chukisaka sutiyojta
Kay llajta rejsichiwarqa
Tátay, payrayku wañuypis
Anpuj kamachin niwarqa.

CHUQUISACA FLOR DE ORO

**Con nombre de Chuquisaca
Me hizo conocer mi padre
Esta ciudad. "Si es posible
Muere por ella", me dijo.**

Chaymán pacha kunan kama
Túkuy sonqo munakuni,
Tataypa nisqan junt'aspa
Kusillata kausakuni.

Desde entonces yo la quiero
Con todo mi corazón.
El mandato de mi padre
Cumpliendo vivo feliz.

Churuqella, Sikasika
Llajtanchejta qhawasqanku;
Unay ñaupa kutispipis
Phiña kurakas karqanku.

Churuquella, Sicasica
A nuestra ciudad la guardan.
En épocas muy lejanas
Eran valientes curacas.

Chayrayku kay ískay orqos
Ñoqanchejrayku munasqas,
Nis káusay kusichu kanman
Paykunamantas qonqasqas.

Por eso estas dos montañas
Son por nosotros amadas.
No fuera alegre la vida
Si olvidadas las tuviéramos.

Mama killa llojsimuspa
Paykunatáraj much'aykun
Chantaña pata phawaspa
Sonqo llajtata k'anchaykun.

Al nacer, la madre luna
A ellas primero las besa;
Ya después, al elevarse,
Llena de luz la ciudad.

Puñuspa túkuy rikuspa,
Mísk'ej llulluykuspa ripun;
Qhepanta lliphípej inti
K'anchayninwan rikuchikun.

Hallando a todos dormidos
Les acaricia y se va.
Después de ella, el sol radiante
Se presenta con su luz.

Kalli paspasnin killawan,
Ch'uya mayuman rijch'akun;
Ukhun jawan perqasninri
Urmaj rit'iman ninakun.

Bajo la luna, sus calles
Diáfanos ríos semejan;
Por dentro y fuera, sus muros
Simulan nieve cayendo.

Qhari ni warmi kanmanchu
Qasi chéjnij llajtanchijta;
Runasnin yachasqa kanku
Qonqayta pichus k'amijta.

No puede haber mujer ni hombre
Que no ame a nuestra ciudad;
Su gente tiene costumbre
De olvidar cualquier agravio.

Wasisninpa qhatasninpis
Puka lijrasman rijch'asqas,
Panas kankuman kikillan
Múnay pura k'askanasqas.

Y los tejados parecen
Alas de rojo encendidas.
Son como hermanas unidas
Por un cariño común.

Manan Chukisaka jina
Túkuy jallp'api kanmanchu,
Qhápaj t'ikas mut'usqanpi
Ni mayqen atipanmanchu.

No habrá como Chuquisaca
Ciudad alguna en el mundo.
Flores más hermosas que ella
No podrá ofrecer ninguna.

Jánaj pachamantapuni Anpu atiynin lliphipichin; Intin, killan, yakun, wayran Túkuy llajtas moq'erichin.	**El mismo querer de Dios La hace brillar desde el cielo. Su luna, sol, agua y viento De todas envidia son.**
Chukisakeños sutíyoj, Soyqoykíchej kicharíychej; Phútiy llakiyta qonqaspa Uj sayaylla sayaríychej.	**Los que sois chuquisaqueños Abrid vuestros corazones, Vuestras cuitas olvidando Poneos en uno de pie.**
Chaypacha kay llajtanchejta Saphichasqata rikusun; Anpu munaynin junt'aspa Kúsiy kúsiy kausakusun.	**Entonces fortalecida Veremos nuestra ciudad Y como Dios quiere, grande Nuestra ventura será.**

(Colección J. Lara).

QHAPAJ ULALA T'IKITA — BELLA FLOR DE ULALA

Por Luis Néstor Lizarazu

Qhápaj ulala t'ikita Qaqas patapi phanchisqa, Mana pi llankhasunánpaj Khishkas yura muyurisqa.	**Bellísima flor de ulala Entre peñascos abierta, Para que nadie te alcance Vives de espinas rodeada.**
Qanpaman jamunayrayku Qoriq'entiman kutini, T'ikas lijras churakuspa Sispaykipi rikhurini.	**Porque quiero irme a tu lado Me convierto en colibrí, Con alas hechas de flores Me veo cerca de tí**
¿Imata atini nisuyta? Rimáyniy tukukun qanpi, Lláwar phánchej simisitu Ñawisniypa lulun anpi.	**¿Mas, qué puedo yo decirte? Termina en tí mi lenguaje, En tu boquita escarlata, Dulce encanto de mis ojos.**

(Colección de J. Lara).

ICHA QANCHU — TAL VEZ TU

Por Andrés Alencastre

Súmaj sipas sanp'asunqu Uyariykúway nisqayta: Ñuqan kani illápaj churin Chaymi súnquy yauraykachan	**Linda mozuela, corazón sencillo; Quiero decirte una palabra: Yo fuí engendrado por el rayo; Por tal razón mi corazón se (enciende.**

Mamaytajmi sanp'a qhucha
Chaymi kani waqaych'uru.

Mi madre fue la tímida laguna;
Por eso muestra inclinación al (llanto.

Kay sunqoypin llakiykuna
Mayu jina qhaparqachan
Ch'uya unu waqayníytaj
Qhichijraypi chhullunkukun.

En mi corazón los pesares
Dan alaridos como el río
Y el raudal de mis lágrimas
Se vuelve escarcha entre mis (párpados.

Púrij wayran ñuqa kani
Hinantinpi muyurini
Mana pijpa uyarisqan.

Soy errabundo como el viento.
Así camino por doquiera,
Sin que nadie quiera escucharme.

Qanchu icha t'ika sunqu
Llanp'uykúwaj kausayniyta,
Icha qanchu warma tuya
Ullpuykúwaj sunqullayta.

Tal vez tú, corazón de flor,
Lenificaras mi existencia.
Tal vez tú, delicada tuya,
De mi corazón te adueñaras.

(De **Taki parwa**)

QUSQU SIPAS

Por **Andrés Alencastre**

MOZA DEL CUZCO

Qusqu sipas súmaj ñust'a
Quyllurkúnaj waqayninmi
Qántus t'ikaj yawarninwan
Sumajta sh'arquykukuspa
Qantaqa rururqasunki.

Moza del Cuzco, bella infanta,
Las lágrimas de las estrellas,
Teñidas en la roja sangre
De las kantutas,
Tu madurez alimentaron.

Chaymi k'anchan ñawiykipi
Ishkay ch'aska sunqu suwa
Chaymi sansan simiykipi
Qántus t'ika yáuraj puka.

Por eso brillan en tus ojos
Dos maravillosos luceros
Y por eso en tus labios arde
La roja flor de la kantuta.

Intin killawan tupaspa
Hánaj pachapi much'anakurqan
Chaymanta paqarijmi kanki
Múnay warmi káusay umiña.

El sol y la luna en el cielo
Se citaron y se besaron.
De ese beso naciste tú,
Doncella, joya de la vida.

Chaymi uyayki rijch'akun
Sanp'a kíllaj k'anchayninman,
Chaymi yauran sunquykipi
Quri íntij rupha ninan.

Por eso en tu rostro florece
La luz de la tímida luna
Y se enciende en tu corazón
Todo el fuego del áureo sol.

Qusqu sipas warma quya
Uyaykiwan túkuy kusi
(rijch'aríchij
Ñawiykiwan sunqu ruru
(kuyuríchij
Káusay kusilla llajtáykij t'ikan.

Moza del Cuzco, tierna reina, tú,
Cuyos ojos despiertan la alegría
(del mundo,
Cuya mirada el corazón tras-
(torna,
Tú, flor de tu ciudad, vive feliz.

(Ibid).

MACHUPIJCHU

Por **Andrés Alencastre**

Machupijchu mauk'a llajta ja-
(maut'akuna qurpáchaj
Pachakuyúchij runakúnaj ya-
(warjunp'inwan llank'asqa,
Qúnqur chakin napaykuyki chun-
kakuti k'umuykuspa
Khutu rumiykita q'uñi sunquy-
(wan tupaykachispan
Much'aykuni yupaychaspa way-
(na yáuraj simillaywan.

Qanta qhawaykujtiymi ñaupa
(marka
Ñawiypiwanpas jatuntáraj ki-
(charikun
Mancharikuypa llik'irisqan,
Sunquytajmi wiñarin urqusayay-
(ta
Kusikuypa jatunyachisqan.

Qanta qhawaykujtiymi pukara

Yuyáyniy mast'arikun jánaj pa-
(cha sayaypuni
Rumiykikúnaj upa siminta ta-
(punáypaj
Jayk'a wataña pirqasqa kas-
(qanku yachanáypaj.

Yachayniymi taripayta munan
(ujpajkama
Imayna rúnaj llank'asqan kas-
(kaykita.

MACHUPIJCHU

Machupijchu, ciudad antigua, al-
(bergue de los sabios,
Con sangre y sudor de hombres
(titánicos levantada,
De hinojos y diez veces inclinando
(la cabeza, te saludo
Y beso tu piedra helada palpándo-
(la con el corazón
Y honrándola con el fuego joven
(de mi palabra.

Cuando a tí te contemplo, el pue-
(blo antiguo

Se extiende inmenso ante mis ojos
Poseídos de asombro
Y por la fuerza de la alegría
Crece mi corazón igual que un
(monte.

Recio baluarte, cuando te contem-
(plo,
Tan alto como el cielo se extiende
(mi pensamiento
Para interrogar a las bocas mudas
(de tus piedras
Y saber cuántos años pasan desde
(que fueron labradas.

De una vez quiere alcanzar mi
(conocimiento
Por qué índole de varones edifi-
(cada fuiste.

Ima allin qharikunátaj karqan
Sillullankuwan qaqatawanpas
(q'allaspa
Pirqaykita k'askachirqan mana
(jáyk'aj thunikujta.

Yunka yaykuna wayq'upunku-
(pin
Qhashqa úrquj qaqa chankarpa
(raukhaykusqan

Ñaupa pukara, q'asapatapi ti-
(yasqanki,
Jinantinmanta muyuykamúsunki

Jánaj pacha t'urpuj ari tumi
(rit'i urqukuna
Chakiykipítaj Willkamayu may-
(t'uykukushan
Q'ómir amaru jina watan wa-
(tan sutiykita qaparishan.

Machupijchu ashkha waranqa
(watayuj llajta
Imayna rúnaj makíntaj chujllu-
(ta jina pirqasunki

Tijsimuyuntin qharikúnaj mus-
(paspa qhawanasuykípaj
Mana yuyayninwan taripaspátaj

Sunqunwan yupaychanasuykípaj.
Intillan killallan yachan jay-
(k'ajmanta kasqaykita

Chaymi p'unchau tuta pachaj
(pachajta much'asunkiku watapi
Quyllurkunallan k'ánchaj ñawin-
(wan runaykita rikurqan
Chaymi kunanqa paykuna tútaj
(sunqunpi sut'unku
Ñust'akúnaj qulqi unu waqaynin-
(ta.

Qué varones titánicos pudieron ser
Aquellos que tajando con la sola
(uña la roca
Levantaron tus muros invulnera-
(bles al tiempo.

En la quebrada que conduce a los
(cálidos valles,
Hacinada en el lomo de la áspera
(montaña.

Te asientas, vieja fortaleza, ro-
(deada
De los agudos cuchillos de hielo
(de innúmeras cumbres

Y a tus plantas cual verde ser-
(piente
Se enrosca el Willcamayo

Pregonando tu nombre eterna-
(mente.

Machupijchu, asombrosa y mile-
(naria ciudad,
Manos de qué hombres te dispu-
(sieron como los granos de la ma-
(zorca
Para que los hombres del mundo
(entero contemplen maravillados
Y, no logrando abarcarte con el
(pensamiento,
Sólo te admiren con el corazón.
Sólo el Sol y la Luna saben desde
(cuándo existes;

Por eso ellos te besan noche y
(día, año tras año.
Sólo las estrellas con sus ojos lu-
(minosos vieron a tus habitantes;
Por eso ellas gotean ahora en el
(corazón de la noche
Las lágrimas de plata de las an-
(tiguas princesas.

Machupijchu rumi qisa
Q'umir mach'ay ch'ajra ukhupi
(wijch'usqatan
Mullpha máchuj kirunta jina
Q'asa q'asa rikhurimujta rikus-
(qayki;
Raqayniyki ukhukunapin wayra-
(llaña waqaykushan
Atipasqa rúnaj pututun jina.

Machupijchu, nido de granito,
En medio de un dédalo de arbus-
(tos enmarañados
Aparecer te veo por pedazos
Como la rota dentadura de un
(viejo caduco.
En tus vacíos aposentos sólo el
(viento está gimiendo
Igual que el pututu de un hombre
(derrotado.

Machupijchu rumi qisa kuntur-
(kúnaj tiyanan
Kinsantin tanpu t'uquykin
Illatíjsij ñawin jina

Runaykita rikushallanqa
Mana sayk'uyta rijsispa
Wiñaypas llank'ashallajta.

Machupijchu, nido de granito, mo-
(rada de los cóndores,
Las tres ventanas de Tanpu T'oqo,
Como los ojos del Supremo Hace-
(dor
Mirando irán cómo tus hombres
Trabajan sin cesar
Sin conocer el desaliento.

(Ibid).

W A L Q A

Por César Guardia Mayorga

Walqan sutin karqa
Ñoqállay khuyashájtiy;
Tuta jina ñawinpas,
Chujchanpas tútay tuta.

Walqan sutin karqa
Ñoqállay wayllushqájtiy;
Yúraj sisa kirunpas,

Qantu qantu siminpas.

Walqan sutin karqa
Ñoqallata khuyawashqajtin;
Waqajtinpas
Sach'akuna sullákuj,
Asijtinpas
Pujyukuna asíkuj.

Walqan sutin karqa
Ñoqállay khuyashqájtiy,

W A L Q A

Era su nombre Walqa'
Cuando yo, solo, la quería.
Como la noche eran sus ojos;
Sus cabellos, más que la noche.

Era su nombre Walqa
Cuando yo, solo, la mimaba.
Sus dientes eran como níveas
(flores,
Sus labios, como las kantutas.

Era su nombre Walqa
Cuando ella sólo me quería a mí.
Cuando lloraba,
De rocío cubríanse los árboles.
Cuando reía,
Reían también las fuentes.

Era su nombre Walqa
Cuando yo, solo, la quería,

Ñoqallata khuyawashqájtin,
Imáraj kunan sutin
Walqa sutíyuj warmi.

Sutillanñan simiypi,

Ñawillanñan ñawiypi,
Walqa sutíyuj urpi,
Imáraj kunan sutin.

Cuando ella sólo me quería a mí.
Qué será el nombre ahora
De esa mujer que para mí era (Walqa.

Sólo queda su nombre entre mis (labios,
Sólo quedan sus ojos en mis ojos.
Paloma: Walqa era tu nombre.
Pero cómo te llamarán ahora.

(De **Revista de Cultura.** Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba).

JAMUYÑA

Por César Guardia Mayorga

Upallalla, ama samaspa,
Puñunayman chayamujtiyki,
Puñuyta apachimuway,
Puñuspalla wañunáypaj.

Inti chinkajtin
Yana llanthu jina,
Yanáyaj tutapi,

Upallalla chinkakusun.

Ama rijch'achiwaychu,
Llakimanmi rijch'ariyman,
Llakikuspaqa,
Pájtaj kausaytáraj
Munariyman.

Upallalla, ama samaspa,
Mana jina yachasqan,
Waqaypachamanta
Upa pachaman apáway.

Ama rijch'achiwaychu,
Khuyaymanmi rijch'ariyman,
Pájtaj khuyaspaqa,
Kausaytáraj munariyman.

VEN YA

Cuando a mi lecho llegues
Callada, sigilosamente,
Haz que se me conceda el sueño,
A fin de que, dormido, muera.

Así como la sombra
Que cuando el sol desaparece
Se esfuma en la negrura de la (noche,
Así, calladamente nos desva- (neceremos.

Haz de modo que no despierte.
Despertaría a la tristeza.
Tal vez al verme entristecido
Querría todavía
Vivir un poco.

Callada, sigilosamente,
Sin que nadie lo sepa,
Del mundo de las lágrimas
Llévame al mundo del silencio.

Haz de modo que no despierte.
Despertar al amor podría.
Tal vez al verme enamorado
Vivir querría todavía.

Upallalla, ama samaspa,
Qónqay pachaman apáway,
Chaypi wiñay wíñay,
Qasilla, upallalla,
Puñunaypaj.

Callada, sigilosamente
Llévame al mundo del olvido,
A fin de que allí eternamente,
En medio de la paz y del silencio
Pueda dormir.

Ama rijch'achiwaychu,
Ama khuyachiwaychu,
Ama llakichiwaychu,
Pájtaj kausaytáraj
Munaríyman
Rijch'aspaqa,
Khuyasqapa,
Llakispaqa.

Haz de modo que no despierte,
Haz de modo que no ame,
Haz de modo que no me aflija.
Tal vez querría todavía
Vivir un poco
Si despertara
Y encontrara el amor
O la tristeza.

(Ibid).

JARAWIKUKUNA
¡Jataríychij!

POETAS
¡Levantaos!

Por César Guardia Mayorga

I

Ñaupa pachakunapi
Kusilla kausarqánchij,
Llajtanchijta khuyaspa,
Chajranchijta tarpuspa,
Runa masinchijta yanapaspa.

Kausaypas llamllaylla llámllaj,
Intij illanwan kusispa,
Yákuj sullanta umispa,

Chiri wayrawan pujllaspa.

Papa mama, sara mama,
Kusilla llank'asqa,
Pirwakunata junt'aspa,
Wata watan churaráyaj.

Waytapas páuqar sisalla,

Wata watan sisákuj ,

I

Era que en otros tiempos
Vivíamos felices,
Amando nuestra tierra,
Cuidando nuestras sementeras
Favoreciendo a nuestros seme-
(jantes.

La vida henchíase de lozanía,
Con el fulgor del sol alborozada,
Con el frescor del agua confor-
(tada,
Jugando con el hálito del viento.

El maíz y la papa maternales,
Frutos de una faena jubilosa,
Colmaban la despensa
Perennemente.

Hasta la flor silvestre, amena y
(pura.
Engalanaba siempre la llanura,

Yákuj ñawinpi qhawakuspa,	Mirándose en las pupilas del (agua,
Ñúst'aj makinpi wañuspa.	Muriendo en manos de alguna (princesa.
Qhápaj Inti, qolla Killa,	El Sol magnánimo y la Luna (augusta,
Pachanpi wiña wíñay muyuspa	Eternamente recorriendo el cielo,
Wawankunata qhawaspa,	Vigilando a sus hijos
Wawakunata wayllúykuj.	Siempre traían para ellos un (halago.
Illarisqanmanta tutayanan kama,	Desde la aurora hasta la noche,
Ama suwa, ama llulla, ama (qhella, nispa,	Diciéndonos: "No seas ladrón, (mentiroso ni ocioso",
Llanp'u sonqo, kusi simi,	Tranquilo el corazón, alegre la (palabra,
Kusi káusay kausarqánchij.	Vivíamos en plena venturanza.
Ima múchuy kasqanta,	En el Tawantinsuyu
Yarqhaypa nanayninta,	No conocimos el rigor
Llullaypa chaninta	Del sufrimiento,
Manan yacharqanchijchu	Ni la angustia del hambre,
Tawantinsuyu pachapiqa.	Ni el precio vil de la mentira.
II	**II**
Jinamanta, mana pij wajyasqan,	De esta manera, sin que nadie
Mana pij munasqan,	Deseara ni los llamara,
Auqa runakuna chayamun,	Llegan hombres perversos
Wiraqochan kani nispa.	A Viracocha suplantando.
Wiraqocha nisqan runa,	Aquel a quien se cree Viracocha,
Manátaj Wiraqochaman	Ni a Viracocha ni al demonio
Ni Supayman rijch'akunchu,	Es parecido.
Wiraqochalla kasqa.	Pero dicen que es Viracocha.
Mana rurasqanta, thuñichin,	Derriba lo que no hubo edificado,
Mana tarpusqanta, mikhun,	Lo que no hubo sembrado, come,
Uywanchijta tukupun,	Extermina nuestro ganado,
Khuyasqanchijta chijnin,	Detesta lo que amamos,
Jallp'anchijta suwan,	Saquea nuestra tierra,
Warminchijta wachun.	Envilece a nuestras mujeres.

Atipajpa munayninwan,
Wañuyman wijch'uwanchij;
Auqaj sunqonwan,
Llank'aywan wañuchiwánchij,
Qónqor chaki purichiwánchij.

Con su poder de vencedor
Nos arroja a la muerte.
Su pervertido corazón
Nos aniquila en el trabajo
Y nos contempla andar de hinojos.

Yawarnínchij, puka qantu jina,
Jall'pata pukayachin;
Wiqénchij, yana mayu jina,
Jallp'ata ukhurichin.

Como roja kantuta, nuestra
(sangre
Enrojece la tierra.
Como dolido río, nuestras lágri-
(mas
Corren por las honduras de la
(tierra.

Mayuñan wiqepas,
Llakiypas qhaparqachanñan,
Sunqopas patparisqanpi,
Upallaytañan qallaykun,
Sapanpi, sapanpi.

Se han convertido en río nuestras
(lágrimas,
Nuestra tristeza se hace un grito
Y el corazón envejecido·
Comienza a buscar el silencio
En su terrible soledad.

Intipas wañukuytañan munan,
Wayrapas sach'akunapin wa-
(qakun,
Waytapas, raphinta k'umuykus-
(pa,
Manañan waytayta munanña-
(chu.

También el Sol quiere extinguirse,
Solloza el viento entre los árboles
Y humillada la flor silvestre
No quiere más engalanar el
(campo.

Wiraqochallan kunanqa wiraqo-
(cha,
Wiraqochallan llajtáyoj,
Wiraqochallan kolqe qoríyoj,
Wiraqochallan kusíkun.
Qhápaj Inka wañunñan, makin-
(pi,
Rumiñawipas kankasqaña,
(sutinpi,
Suwasqaña Qorikanchapas,
Ajlla wasipas, qanrachasqaña.

El viracocha es uno y todo.
El voracocha tiene la ciudad.
Oro y plata posee el viracocha.
El viracocha tiene la ventura.
En sus manos ha muerto el Inca
(poderoso
Y en su nombre entregado fue
(Rumiñawi al fuego.
Fue saqueado Qoricancha
Y profanado fue Ajllawasi.

Tutayanñan p'unchaupas,
Kausaypas manañan kausaychu,
Wañuyllan wáñuy,
Llakillan llaki,
Wiqellan wiqe.

Se entenebrese el día,
La vida ya no es vida.
Sólo la muerte es muerte,
Sólo la pena es pena
Y sólo el llanto es llanto.

Chaymanta pachan qallaykun
Muchujpa yarqayllan,
Llank'ajpa sayk'uyllan,
Wawakúnaj waqayllan,
Rúnaj k'umuykachayllan.

Jallp'ayoj, mana jallp'áyoj,
Llajtáyoj, mana llajtáyoj,

Túkuy imayníyuj,
Mana imáyuj rikukun.

Rumipas rumi kayninwan
Kayta qhawaspa,
Sinchita llakikun,
Manátaj wiraqochaqa.

III

Kunanqa, ¡Jatariychij, jállp'aj
(wawankuna!
Warak'áychij, wajujúichij,
Pututuykichijta qhaparichíychij.
Túkuy orqokuna k'uchunpi,
Qhaparisqaykíchij uyarikunán-
(paj.

¡Rijch'aríychij, llánkaj runaku-
(na!
Músuj p'unchaumi illarishqan,
Orqokunan kununushqan,
Wayrakunan qhapapashqan,
Inti Killa sh'ipipishqan,
Mayukunan machasqa taki-
(kushqan,
Kusikuspa, kusikuspa.
¡Qhaparíychij, múchuj runa-
(kuna!
Kunanmi p'unchauniykíchij,
Intiykichijmi k'ancharishqanña,
Puka k'anchaywan.

Túkuy pachata qhawaríychij,
Qankunawan kuska,
Qónqor chaki runakuna,

Ha comenzado entonces
El tormento del hombre,
La fatiga imposible del trabajo,
El llanto de los niños
Y la humillación de los hombres.

Tuvieran tierra o no,
Fueran de la ciudad o no lo
(fueran,
Y aun los que todo poseyeran,
Ahora no tienen nada.

Viendo todo esto,
La misma piedra, con ser piedra,
Intensamente sufre,
Pero de ningún modo el viracocha.

III

¡Ahora alzaos, hijos de la tierra!

Gritad, voltead vuestras hondas,
Tañed, vuestros pututus,
Que vuestro grito sea oído
En todos los rincones de los
(montes.

¡Despertad, labradores!

Va amaneciendo el nuevo día,
Están bramando las montañas,
El viento ulula,
El Sol y la Luna refulgen,
Los ríos cantan ebrios

De nuevo regocijo.
¡Gritad, sufridos labradores!

Es éste vuestro día,
Ya nuestro sol está alumbrando
Con roja luz.

Mirad, tenéis a vuestro lado
Al mundo entero.
Los hombres oprimidos

Llánk'aj runakuna,
Múchuj runakuna,
Qankunawan jatarishqan.
Jallp'a qankunápaj kanqa,
Llank'ájpaj llank'asqa kanqa,
Muchuyniykíchij tukukunqa,
Llakiyniykíchij p'uchukanqa.

Y los trabajadores
Y todos los que sufren
A vuestro lado están de pie.
La tierra será vuestra,
Será para el que la trabaja.
Se terminarán vuestras penas,
Tendrán fin vuestros sufrimien-
(tos.

¡Jataríychij, jajlp'aj wawanku-
(na!
¡Rijch'aríychij, qonqorchaki
(runakuna!
Kusikúychij, qonqasqa llajtaku-
(na
Warak'áychij, wajujúichij!
P'unchauniykichijmi k'ancha-
(rishqanña
Puka k'anchaywan.

¡Alzaos, hijos de la tierra!
¡Despertad, hombres oprimidos!
¡Alegraos, pueblos olvidados,
Gritad, voltead vuestras hondas!
Está brillando vuestro día
Con roja luz.

¡Jailli! ¡Jailli! indiokuna,
Ama kunanmanta
Qónqor chaki kausasunchu,
Aswan qhaparispan nisun:
¡Wañuymi aswan allin,
Qónqor chaki kausaytaqa!
¡Jailli! ¡Jailli! indiokuna!

¡Victoria! ¡Victoria, indios!
En adelante
No viveremos oprimidos;
Gritaremos más fuerte:
¡Preferible es la muerte
A la opresión!
¡Victoria! ¡Victoria, indios!

(Ibid).

RELATOS PRIMITIVOS

KUNIRAYA Y KAWILLAKA

Del códice de Francisco de Avila.
Traducción de J. Lara.

En tiempos muy remotos existió un dios llamado Kuniraya. No sabemos si éste vivió antes o después de otro dios conocido bajo el nombre de Pariaqaqa. En cambio su época parece coincidir con el de Wiraqucha, pues los hombres le dirigían, al adorarle, esta invocación: "Kuniraya Wiraqucha, conductor del hombre, gobierno del mundo, todo te pertenece. Tuyas son las sementeras y tuyos los hombres". Aun los ancianos, cuando tenían que ejecutar alguna labor muy difícil, desparramaban su ofrenda de coca por el suelo y le invocaban al dios: "Haz que me acuerde bien de esta labor y que bien la medite, Kuniraya Wiraqucha". De todos modos, como no le veían a Wiraqucha, era Kuniraya a quien los antiguos le hablaban y adoraban.

En un principio, Kuniraya caminaba pobremente vestido. Su manto y su túnica se veían llenos de roturas. Los hombres, aquellos que no le conocían, se figuraban que era un mendigo piojoso y le menospreciaban. Pero él era el proveedor de todas estas regiones y pueblos. Con una sola palabra hacía que fueran abundantes las cosechas y con sólo arrojar una flor de carrizo llamada pupuna dejaba abiertos y establecidos los acueductos. Luego anduvo realizando muy útiles trabajos, empequeñeciendo con su sabiduría a los dioses de los otros pueblos.

En aquellos mismos tiempos vivía en la región de Anchiqucha una diosa llamada Kawillaka. Aunque era muy hermosa, tenía el propósito de mantenerse siempre virgen. Si algún dios enamorado trataba de estar con ella, era irremisiblemente rechazado.

Así vivió mucho tiempo la diosa, sin permitir que varón alguno se le aproximase. De ordinario pasaba el día tejiendo a la sombra de un lúcumo que había en el patio de su palacio. Apasionado de ella, Kuniraya, valiéndose de su sabiduría se convirtió en un pájaro y fue a posarse un día entre el ramaje del árbol. Tomó una lúcuma madura e introduciendo su semen dentro de ella la dejó caer muy cerca de la diosa. Esta, tentada por el color y la fragancia de la fruta, se sirvió de ella. De esta sola manera, aunque ningún varón se le había aproximado, la doncella apareció encinta. Como sucede con todas las mujeres en tal estado, a los nueve meses Kawillaka tuvo que dar a luz. Por espacio de un año alimentó al niño con el seno, preguntándose continuamente para quien pudo haberlo concebido.

Transcurrido el año y cuando el niño comenzó a caminar a gatas, Kawillaka convocó un día a todos los dioses del lugar, pensando que de este modo le sería dado conocer al padre de su hijo. Los dioses acudieron al palacio vestidos con sus mejores trajes, cada uno deseoso de ser el preferido de la diosa.

No bien los dioses congregados tomaron asiento en el palacio de la diosa, ésta se dirigió a ellos con esta palabras:

—Escuchadme, nobles varones. Deseo que reconozcáis a este niño. Cuál de vosotros pudo haberme tenido consigo? ¿Tú? ¿Tú? —fue así preguntándoles uno por uno.

En todos los labios se oyó la negativa. En cuanto a Kuniraya, él había tomado asiento entre los últimos. Al verlo vestido de harapos, Kawillaka no se dignó dirigirle la pregunta: "¿Ese mendigo fuera el padre de mi hijo?"

En vista de que ninguno se atribuyó la paternidad del niño, la diosa quiso que éste mismo se encargase de señalar al autor de sus días y con tal propósito le ordenó:

—Anda, hijo mío, y reconoce tú mismo a tu padre.

Dirigiéndose a los dioses, dijo:

—Aquel a cuyas rodillas se encarame el niño, ése será reconocido como su padre.

El niño fue caminando a gatas delante de los dioses. No se aproximó a ninguno hasta llegar al sitio donde se encontraba Kuniraya, a cuyas rodillas se puso a trepar presuroso y regocijado. Entonces, escandalizada la diosa gritó: "¿Yo hubiera dado a luz un

hijo de semejante mendigo?" Luego tomó en brazos al niño y huyó hacia el mar. En medio del asombro de los demás dioses, Kuniraya apareció al punto vestido con un traje de oro luminoso y exclamó:

—¡Ella me amará! — y se lanzó en seguimiento de la diosa, diciéndole a gritos: — ¡Hermana Kawillaka, vuelve a mí los ojos! ¡Mírame cuán decente ya estoy!

Diciendo así se detuvo y un súbito resplandor cubrió la tierra. Pero Kawillaka no volvió los ojos hacia el dios y siguió huyendo.

—Quiero desaparecer, ya que hube dado a luz para un varón tan horroroso y despreciable — se decía. Llegó al mar, cerca del santuario de Pachakámaj, y se arrojó al agua. Ella y su hijo convirtiéronse en rocas. Ahora mismo se puede ver, a poca distancia de la orilla, alzándose imponentes sobre el agua, dos grandes moles de granito.

Empero el dios, con la esperanza de que la fugitiva volvería los ojos y le vería, llamándola a voces la siguió sin poder alcanzarla. En el trayecto se encontró con un cóndor y le preguntó:

—Hermano, ¿por dónde has encontrado con esa mujer?

—Cerca de aquí — le contestó el cóndor.— No tardarás en alcanzarla.

—Tú vivirás — le dijo el dios entonces — más años que los otros animales. Te alimentarás con carne de guanaco y de vicuña. Aquel que te diera muerte, también morirá — y continuó su camino. Luego se encontró con un zorrino y le preguntó:

—Hermano, ¿por dónde ya anda esa mujer?

—Muy lejos —dijo el zorrino.— No la podrás alcanzar.

—Por haberme contestado así, tú no caminarás de día, sino sólo de noche. Odiado por el hombre, andarás despidiendo olores insoportables.

—Después encontró a un puma en su camino y le hizo la misma pregunta. El puma le dijo:

—Está muy cerca. La alcanzarás.

—Tú serás muy querido. Devorarás las llamas de los hombres malos. Si te dan muerte, los hombres se disfrazarán con tu piel para bailar en las grandes fiestas. Cada año te sacarán así, con sacrificios de llamas, y de tal modo tendrás participación en las solemnidades.

En seguida se encontró con un zorro, que le dió una respuesta desfavorable. El dios le dijo:

—Tú vivirás aborrecido por los hombres. Si te dan muerte, arrojarán lejos tu cadáver con desprecio.

También encontró a un milano, quien le informó que la mujer iba todavía cerca, que podría alcanzarla. Kuniraya le dijo entonces:

—Tú serás dichoso. El picaflor te servirá de alimento favorito, y luego los demás pájaros. El hombre que te matara tendrá que sacrificarte una llama y los que bailen en las fiestas te colocarán sobre su cabeza como un bello adorno.

Luego se encontró con una bandada de loros. Uno de ellos le contesto:

Ya va muy lejos. No la encontrarás.

—Tú volarás siempre con gran algazara y cuando busques alimento será fácil que te sorprendan y te arrojen. Vivirás miserable y hambriento, odiado por los hombres.

Siguió adelante. A los que le daban buenas noticias les auguraba sucesos favorables y maldecía a los otros. Llegó a Pachakámaj, donde el dios que lleva este mismo nombre tenía dos hijas que vivían custodiadas por una serpiente. Momentos antes de que llegara el dios, la madre de las jóvenes, llamada Urpiwáchaj, había ido a visitar a Kawillaka dentro del mar. Kuniraya adormeció a la mayor de las doncellas a fin de poder acostarse con la menor; pero ésta, convertida en una paloma, emprendió el vuelo.

En esos tiempos no había peces en el mar. Sólo Urpiwáchaj criaba algunos en un estanque que había en su casa. Kuniraya, disgustado porque Urpiwáchaj había ido a visitar a la desdeñosa Kawillaka, arrojó los peces del estanque en el mar. Recién a partir de entonces abundan en el mar los peces.

Kuniraya se alejó por la orilla del mar. Urpiwáchaj, al saber que había tratado de acostarse con su hija, se lanzó en su per-

secución, resuelta a tirarlo al mar desde lo alto de una roca. Al efecto, se comidió a despiojarle, a fin de buscar un momento oportuno. Pero Kuniraya, lleno de sabiduría, se dió cuenta y con un pretexto cualquiera se alejó del lugar y se fue al valle de Waruchiri.

KUNIRAYA Y EL INKA WAYNA QHAPAJ

Del códice de Francisco de Avila.
Traducción de J. Lara.

Poco antes de que aparecieran los europeos en esta tierra, el dios Kuniraya se dirigió a la ciudad del Cuzco. Allí conversó con el Inca Wayna Qhápaj y le dijo:

—Vamos, hijo mío, al Titicaca. Allá te revelaré quién soy.

Una vez en el lago, la deidad se dirigió al Inca en estos términos:

—Soberano, ordena que comparezcan tus súbditos, de entre los magos y los más sabios, a objeto de que los enviemos allá donde se encuentran los cimientos de la tierra.

Wayna Qhápaj se apresuró a cumplir el mandato del dios. Entre los que acudieron a su llamado, unos decían que eran del linaje del cóndor; otros, del linaje del milano; otros, en fin, del linaje de la golondrina. Una vez reunidos todos ellos, Kuniraya les habló así:

—Dirigíos al sitio donde se hallan los cimientos de la tierra. Llegados allí, decidle a mi padre: "Me envía vuestro hijo a fin de que le mandéis conmigo a una de sus hermanas".

Como todos los otros emisarios, el del linaje de la golondrina partió del Titicaca para regresar al cabo de cinco días. Llegado al sitio donde se hallan los cimientos de la tierra y transmitido el mensaje, al del linaje de la golondrina le entregaron un cofre con esta recomendación:

—No suceda que quieras abrir este cofre. Sólo podrá abrirlo tu señor Wáyna Qhápaj en persona.

El hombre emprendió el viaje de regreso y en el trayecto, ya muy cerca del Cuzco, se dejó vencer por la curiosidad y ansioso de

ver el contenido del cofre, lo abrió. Dentro del cofre vió a una joven de maravillosa belleza. Su cabellera era ondulada y rubia como el oro. Su traje se veía asombrosamente lujoso. Dentro del cofre, ella era de diminuta apariencia. No bien sus ojos la hubieron sorprendido, la joven desapareció sin rastro.

Hondamente afligido el mensajero llegó al Cuzco y luego al Titicaca.

—Si no pertenecieras al linaje de la golondrina, yo mismo te hubiera dado muerte. Anda, regresa al mismo sitio — le ordenó Kuniraya.

El emisario repitió el viaje y esta vez no se dejó seducir por la curiosidad. De regreso con el nuevo cofre, cuando en el camino sintió hambre y sed, no tuvo más que decirlo y se le presentó de por sí una mesa admirablemente servida y, de noche, un mullido lecho para que durmiera. En cinco días también estuvo de regreso en el Titicaca, con el cofre cerrado. Muy complacidos le recibieron Kuniraya y el Inca.

Aun antes de que se abriera el cobre, Kuniraya le habló así a Wayna Qhápaj:

—Inka, hemos de abandonar este mundo. Yo me internaré en este otro mundo y tú vete a aquel, junto con mi hermana. Tú y yo no volveremos a vernos.

Dicho esto, el dios abandonó la tierra. En seguida Wayna Qhápaj abrió el cofre. De súbito, un soberbio resplandor cubrió la tierra. El Inka dijo entonces:

—Ya no regresaré de aquí. Aquí viviré con esta princesa y reina mía —así dijo y dirigiéndose a un vasallo pariente suyo: —Anda tú como representante mío y preséntate en el Cuzco diciendo que eres Wayna Qhápaj.

Acto continuo el Inka y su esposa desaparecieron en la misma forma que Kuniraya. Después, cuando el llamado Wayna Qhápaj dejó de existir, unos y otros entraron en disputa tratando de erigirse en señores del Imperio. Fue en este tiempo que por primera vez aparecieron los europeos en Cajamarca.

FICCION Y SUCESO DE UN FAMOSO PASTOR LLAMADO EL GRAN AQOYRAPHA CON LA HERMOSA Y DISCRETA CHUKILLANTHU, ÑUST'A HIJA DEL SOL

De Orígenes de los Incas, de Martín de Morúa.

En la cordillera y sierra nevada, que está encima del valle de Yúkay, llamada Sawasíray, guardaba el ganado blanco del sacrificio, que ofrecían los Incas al Sol, un indio natural de los Lares llamado Aqoyrapha, el cual era mozo bien dispuesto y muy gentil hombre; andaba tras su ganado, y mientras tanto tocaba una flauta que tenía, muy suave y dulcemente, no sintiendo pena ninguna de los accidentes amorosos que la mocedad sentir le hacía, ni tampoco sentía placer en tenerlos.

Le sucedió un día que cuando más descuidado estaba tocando la flauta, llegaron a él dos hijas del Sol que en toda la tierra teníau moradas a donde acogerse, y guardas en todas ellas. Podían estas dos hijas del Sol pasearse de día por toda la tierra y ver sus verdes prados, mas no podían faltar de noche a sus casas, y a tiempo de entrar en ellas las guardas y los pastores las cataban y miraban, si llevaban alguna cosa que dañarlas pudiese; y como habemos dicho, llegaron a donde el pastor estaba, muy descuidado de verlas, y ellas le preguntaron por el ganado y pasto que traía.

El pastor, que hasta entonces no las había visto, aunque turbado hincó las rodillas en el suelo, entendiendo que eran algunas de las cuatro fuentes cristalinas, en toda la sierra muy celebradas, que en aquel ser se habían convertido o manifestado, y así no respondió palabra, mas ellas tornaron a preguntar por el ganado y le dijeron que no temiese, que ellas eran las dos hijas del Sol, señoras de toda la tierra, y por más asegurarle le tomaron por el brazo y le dijeron otra vez que no temiese; al fin el pastor se levantó y besó las manos de cada una de ellas, quedando muy espantado de la gran hermosura que tenían, y al cabo de haber estado un buen rato en buena conversación dijo el pastor que era ya tiempo de recoger su ganado y que le diesen licencia para ello, y la mayor de ellas, llamada Chukillanthu, se había pegado mucho de la gracia y buena disposición del pastor; y por entretenerle en razones le preguntó que cómo se llamaba y de qué tierra era, y el pastor respondió que era natural de los Lares, y que su propio nombre era Aqoyrapha; en esto puso ella los ojos en un tirado de plata que tenía encima de la frente, llamado entre los indios anpu, el cual resplandecía y ondeaba con mucha gracia y vió que al pie estaba un arador muy sutil, y mirándolo de lo más cerca vió que los aradores estaban comiendo

un corazón, y preguntóle Chukillanthu, que cómo se llamaba aquel tirado de plata; respondió el pastor diciendo que se llamaba utusi, que hasta ahora no hemos sabido qué significación tenga este vocablo, y es de espantar que lo que llaman anpu dijese que se llamaba utusi y algunos quieren decir que significa el miembro genital, vocablo que enamorados antiguamente inventaron; finalmente, significa lo que quisiere (y vamos a nuestro cuento) la ñust'a le devolvió su utusi, y se despidió del pastor, llevando muy en la memoria el nombre del plumaje y el de los aradores; e iba pensando cuán delicadamente estaban dibujados, y al parecer de ella, vivos y comiendo el corazón, que habemos dicho; en el discurso del camino, iba hablando con su hermana acerca del pastor, hasta que llegaron a sus palacios, y al tiempo de entrar en ellos los punku-kamayus o porteros las cataron y miraron si llevaban alguna cosa que dañarlas pudiese, porque, según ellos, en muchas partes hallaron haber llevado muchas mujeres a sus queridos y amados metidos dentro de los sunlis, que en nuestra lengua se dice fajas, y otras en las cuentas de las gargantillas que llevaban puestas en las gargantas; y cerciorados de esto los dichos porteros las cataron y miraron, y al final entraron dentro de los dichos sus palacios, donde hallaron a las mujeres del Sol que las estaban aguardando con sus ollas de oro muy fino, guisadas todas las cosas que en la tierra se daban de mucho regalo; Chukillanthu se metió en su aposento, que no quiso cenar, y el achaque que es dicho fue decir que estaba muy molida y cansada de andar; todas las demás cenaron con la hermana, que dado caso que algún pensamiento tenía de Aqoyrapha, no era tal que inquietarla podía, aunque todavía daba algunos suspiros por disimularlo; mas la dicha Chukillanthu estaba que a un solo punto ni un momento no podía sosegar, por el gran amor que al pastor Aqoyrapha había cobrado, y tenía mal al fin por no dar muestra de lo que dentro de su pecho tenía, como mujer tan entendida y discreta que era en todo género de extremos; se echó a dormir y se quedó dormida.

Había en esta morada, que eran palacios grandes y suntuosos del Sol, muchos aposentos ricamente labrados y vivían en ellos todas las mujeres del Sol, que eran muchas, traídas de todas las cuatro provincias que eran sujetas al Inca, como fueron la de Chinchasuyu, Cuntisuyu, Antisuyu y Collasuyu, para las cuales había dentro cuatro fuentes de agua dulce y cristalina que salían y corrían hacia las cuatro provincias, en las cuales se bañaban, en la fuente que corría hacia la provincia de donde eran naturales. Llamábanse las fuentes de esta manera: la de Chinchasuyu, que estaba hacia la parte del Occidente, Sijllapujyu, que significa fuente de guijos, y la otra se llamaba Llulluch'apujyu, que significa fuente de ovas, ésta estaba a par del Oriente, que se llamaba Collasuyu; la otra que

estaba a la parte del Septentrión se llamaba Oqhorurupujyu, que significa fuente de berros, y la otra que estaba a la parte del Mediodía se llamaba Chijchipujyu, que significa fuente de ranas; en esta fuente se bañaban las que habemos dicho.

Y volviendo a nuestro propósito, estaba la hermosísima Chukillanthu, hija del Sol, metida en un profundo sueño, y soñaba que veía un ruiseñor mudar y volarse de un árbol en otro, y que así en el uno como en el otro cantaba muy suave y dulcemente, y que después de haber cantado un buen rato con mucha armonía y regocijo, se le puso en las faldas y regazo, el cual le dijo que no tuviese pena ni imaginase en cosa ninguna que se la pudiese dar; y que ella había dicho que sin remedio perecería, si no la diese algún remedio; a lo cual respondió el ruiseñor, que él la remediaría y que le contase su pena, y al fin ella le dijo el grandísimo amor que había cobrado al guarda del ganado blanco, que se llamaba Aqoyrapha y que sin ninguna duda veía ya su muerte, porque para remediarse no había otro remedio sino irse huyendo con el que tanto quería; porque de otra manera sería sentida de alguna de las mujeres de su padre el Sol, y así la mandaría matar el dicho su padre; a lo cual le respondió el ruiseñor: que se levantase y asentase en medio de las cuatro fuentes arriba dichas y allí cantase lo que más en la memoria tenía, y que si las fuentes concordasen y dijesen lo mismo que ella cantase y dijese, que seguramente podía hacer lo que quisiese; y diciendo esto se fue, y despertó la ñust'a como espantada y a gran prisa comiénzase a vestir, y como toda la gente estuviese durmiendo a sueño suelto, tuvo lugar de levantarse sin ser sentida, y así se fue y se puso en medio de las cuatro fuentes y empezó a decir, acordándose de los aradores y del tirado de plata, en el cual estaban los dos aradores comiendo el corazón sobredicho, y decía: Mikhuj utusi kúyuj, utusi kusin, que significa: arador que está comiendo el utusi que se menea digno es; y luego comenzaron todas las cuatro fuentes unas a otras a decirse lo mismo a gran prisa, en cuadro; y para ver si era verdad lo que acerca de esto cuentan estos indios, quise poner aquí a las espaldas las cuatro fuentes y los nombres y el canto triste de Chukillanthu, para ver por la figura si se comunicaban unas a otras, y vi ser cosa maravillosa como la figura la ñust'a. Y viendo la ñust'a que le eran muy favorables las fuentes, se fue a reposar el poco que de la noche quedaba, dejando las dichas fuentes con el entretenimiento ya dicho.

El pastor después que se fue a su chozuela trajo a la memoria la gran hermosura de Chukillanthu, y estando metido en este cuidado empezó a entristecer, y el nuevo amor que se iba arraigando en su deseo y no atrevido pecho, le hacía sentir y querer gozar

de los últimos fines del amor, y con este pensamiento tomó su flauta y empezó a tocar tan tristemente, que a las duras piedras enternecía; y en acabando de tocarla fue tan grande el sentimiento que hizo, que cayó en el suelo amortecido, y cuando volvió en sí dijo vertiendo infinitas lágrimas, lamentando: ¡ay, ay, ay! de tí, desventurado, triste pastor desdichado y sin contento, y cómo se te acerca ya el día de tu muerte, pues la esperanza te niega lo que tu deseo pide, ¿cómo puedes, pobre pastor, remediarte, pues el remedio es imposible alcanzar, siquiera a verlo?, y diciendo esto se tornó a su chozuela, y con el grandísimo trabajo que había pasado se le adormecieron los miembros y así se quedó dormido.

Tenía este pastor de los Lares a su madre, la que supo por orden de los adivinos el extremo en que su hijo estaba y de que sin remedio acabaría la vida si no diese orden en remediarla; sabida la causa de sus desventuras tomó un bordón muy galano y de gran virtud para tales cosas, y sin detenerse tomó camino de la sierra, y dióse tan buena maña, que llegó a la choza al tiempo que el sol salía, y entró y vió a su hijo que estaba amortecido, y todo el rostro bañado en lágrimas vivas, y se llegó a él y le despertó, y el pastor que abrió los ojos y vió a su madre, empezó a hacer gran sentimiento; la madre lo consoló lo mejor que pudo, diciéndole que no tuviese pena, que ella lo remediaría antes que pasasen muchos días, y diciendo esto se fue; y de unas peñas empezó a coger unas ortigas, comida apropiada según estos indios para la tristeza, y cogiendo gran cantidad de ellas hizo un guisado, y no estaba bien cocido, cuando las dos hermanas hijas del Sol estaban ya en los umbrales de la chozuela, porque Chukillanthu así como amaneció se vistió, y cuando le pareció que era hora de irse a pasear por los llanos verdes de la sierra, salió y enderezó hacia la choza de Aqoyrapha, porque su tierno corazón no le daba lugar a otros entretenimientos; y luego que hubieron llegado a la choza se asentaron a la puerta de ella fatigadas del camino, y como viesen a la buena vieja, la saludaron, y dijeron si tenía qué darles de comer; la vieja hincó la rodilla en el suelo y les dijo que no tenía más que un guisado de ortigas, y aliñándolas les dió de ellas y ellas empezaron a comer con grandísimo gusto.

Chukillanthu empezó a rodear la dicha choza, con sus lagrimosos ojos, sin dar muestra de lo que deseaba ver, y no vió al pastor, porque en aquel instante que ellas se manifestaron, se metió por orden de la madre dentro del bordón que había traído, y así entendía ella que debía de haberse ido con el ganado, y no curó de preguntar por él; y como hubiese visto el bordón, dijo a la vieja que era muy lindo el bordón, y que de dónde lo había traído; y la vie-

ja respondió que fue bordón que antiguamente era de una de las mujeres y queridas de Pachakámaj, wak'a muy celebrado en los llanos, y por herencia le venía a ella; como lo supo pedíaselo con mucho encarecimiento que le hizo, la vieja al fin se lo dió. Tomólo en las manos y parecióle muy mejor que antes, y acabó de estar un rato dentro de la choza, se despidió de la vieja y se fue por el prado adelante mirando a una parte y a la otra, por ver si parecía el pastor que tanto quería.

No tratamos aquí de la hermana particularmente, porque no hace a nuestro propósito, y así trataremos de Chukillanthu tan solamente, la cual está triste y muy pensativa, viendo que en todo el camino no parecía, y así se fue a su palacio con grandísimo dolor de no haberlo visto; y al tiempo de entrar en los palacios las guardas las cataron y miraron, como lo suelen hacer todas las veces que de fuera dentro entraban, y como no viesen cosa de nuevo más del bordón que claramente traía, cerraron sus puertas y se fueron de todo fraude engañadas; ellas entraron en sus recámaras, y allí les dieron de cenar larga y espléndidamente; después de haber pasado parte de la noche, todas se fueron a acostar, y Chukillanthu tomó su bordón y lo puso junto a la cama, porque le parecía muy bien, y así se acostó, y pareciéndole que estaba sola, empezó a llorar, acordándose del pastor y del sueño que había soñado; mas, no estuvo con este cuidado mucho tiempo, porque el bordón se había convertido en el ser que era de antes, y así empezó a llamar a Chukillanthu por su propio nombre, y ella cuando se oyó nombrar, tomó en sí grandísimo espanto, y levantándose de su cama fuese por lumbre y la encendió sin hacer ruido, y como se acercase a su cama vió al pastor que estaba hincado de rodillas delante de ella, vertiendo muchas lágrimas, y ella que lo vió fue turbadamente y satisfaciéndose de que era su pastor, le dijo y preguntó cómo había entrado dentro, y él respondió que el bordón que había traído dió orden en ella; entonces Chukillanthu le abrazó y cobijó con sus mantas de llipi, muy labradas y de qunpi finísimas, y allí durmió con ella; y cuando quiso amanecer se entró otra vez al bordón. Viéndole entrar dentro su ñust'a y señora, la cual, después que el Sol había ya bañado toda la sierra, se tornó a salir de los palacios de su padre y se fue por el prado adelante, tan solamente con su bordón, y en una quebrada que hay en la sierra estuvo con su amado y querido pastor, que en su ser ya se había convertido. Sucedió que una de las guardas había ido tras ella, al fin, aunque en lugar escondido dió con ellos; y como viese lo que pasaba dió grandes voces, y ellos que lo sintieron, fuéronse huyendo hacia la sierra que está junto al pueblo de Kalka, y cansados de caminar se asentaron encima de una peña y se adormecieron, y como oyesen

gran ruido, entre sueños se levantaron, tomando ella una ojota en una mano, que la otra la tenía calzada en el pie, y mirando a la parte del dicho pueblo de Kalka el uno y la otra fueron convertidos en piedra, y el día de hoy se aparecen las dos estatuas desde Wallapanpa y desde Kalka y de otras muchas partes; y yo lo he visto muchas veces: llamáronse aquellas sierras Pitusíray, y así se llaman hoy en día.

EL JOVEN QUE SUBIO AL CIELO

Recogido por Jorge A. Lira y traducido por José María Arguedas, en **Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua**).

Había una vez un matrimonio que tenía un solo hijo. El hombre sembró la más hermosa papa en una tierra que estaba lejos de la casa que habitaban. En esas tierras la papa crecía lozana. Sólo él poseía esa excelente clase de semilla. Empero todas las noches, los ladrones arrancaban las matas de este sembrado, y robaban los hermosos frutos. Entonces el padre y la madre llamaron a su joven hijo y le dijeron:

—No es posible que teniendo un hijo joven y fuerte como tú, los ladrones se lleven todas nuestras papas. Anda a vigilar nuestro campo. Duerme junto a la chácara y ataja a los ladrones.

El joven marchó a cuidar el sembrado.

Y transcurrieron tres noches. La primera, el joven la pasó despierto, mirando las papas, sin dormir. Sólo al rayar la aurora le venció el sueño y se quedó dormido. Fue en ese instante que los ladrones entraron a la chácara y escarbaron las papas. En vista de su fracaso, el mozo tuvo que ir a la casa de sus padres a contarles lo sucedido. Al oír el relato, sus padres le contestaron:

—Por esta vez te perdonamos. Vuelve y vigila mejor.

Regresó el joven. Estuvo vigilando el sembrado con los ojos bien abiertos, hasta el amanecer. Y justo a la medianoche, pestañeó un instante. En ese instante los ladrones ingresaron al campo. Despertó el mozo y vigiló hasta la mañana. No vió ningún ladrón. Pero al amanecer tuvo que ir donde sus padres a darles cuenta del nuevo robo. Y les dijo:

—A pesar de que estuve vigilante toda la noche, los ladrones me burlaron tan sólo en el instante en que a la medianoche cerré los ojos.

Al oír este relato, los padres le contestaron:

—¿Ajá? ¿Quién ha de creer que robaron cuando tú estabas mirando? Habrás ido a buscar mujeres, te habrás ido a divertir.

Diciendo esto lo apalearon y le insultaron largo rato. Así, muy aporreado, al día siguiente, lo enviaron nuevamente a la chácara.

—Ahora comprenderás cómo queremos que vigiles — le dijeron.

El joven volvió a la tarea. Desde el instante en que llegó a la orilla del sembrado estuvo mirando el campo, inmóvil y atento. Esa noche la luna era brillante. Hasta la alborada estuvo contemplando los contornos del papal; así, mientras veía, le temblaron los ojos. y se adormiló unos instantes. En esa ráfaga de sueño que tuvo, mientras pestañeaba el mozo, una multitud de hermosísimas jóvenes, princesas y niñas blancas, poblaron el sembrado. Sus rostros eran como flores; sus cabelleras brillaban como el oro; eran mujeres vestidas de plata. Todas juntas, muy de prisa, se dedicaron a escarbar las papas. Tomando la apariencia de princesas, eran las estrellas que bajaron del altísimo cielo.

El joven despertó entonces, y al contemplar la chácara exclamó:

—¡Oh! ¿De qué manera podría yo apoderarme de tan bellísimas niñas? ¿Y, cómo es posible que siendo tan hermosas y radiantes puedan dedicarse a tan bajo menester?

Pero mientras esto decía, su corazón casi estallaba de amor. Y pensó para sí:

—¿No podría, por ventura, reservar para mí siquiera una parejita de esas beldades?

Y saltó a todo vuelo sobre las hermosas ladronas. Sólo en el último instante, y a duras penas, pudo apresar a una de ellas. Las demás se elevaron al cielo, como luces que se mueren.

Y a la estrella que pudo apresar le dijo, enojado:

—¿Conque érais vosotras las que robábais los sembrados de mi padre? — Diciéndole esto, la llevó a la choza. Y no le dijo más acerca del robo. Pero luego agregó:

—¡Quédate conmigo; serás mi esposa!

La joven no aceptó. Estaba llena de temor; y rogó al muchacho:

—¡Suéltame, suéltame! ¡Ten piedad! Mira que mis hermanas le avisarán a mis padres. Yo te devolveré todas las papas que te hemos robado. No me obligues a vivir en la tierra.

El mozo no dió oídos a los ruegos de la hermosa niña. La retuvo en sus manos. Pero decidió no volver a la casa de sus padres. Se quedó con la estrella en la choza que había junto al sembrado.

Entre tanto, los padres pensaban: "Le habrán vuelto a robar las papas a ese inútil; no pueden haber otros motivos para que no se presente aquí".

Y como tardaba, la madre decidió llevarle comida al campo, y averiguar de él. Desde la choza, el muchacho y la niña atisbaban el camino. En cuanto vieron a la madre, la joven dijo al mozo:

—De ninguna manera puedes mostrarme ni a tu padre ni a tu madre.

Entonces el joven corrió a dar alcance a su madre, y le gritó desde lejos:

—¡No, mamá; no te acerques más! Espérame atrás, atrás!

Y recibiendo la comida en aquel lugar, tras la choza, llevó los alimentos a la princesa. La madre se volvió apenas hubo entregado el fiambre. Cuando llegó a su casa, contó a su esposo:

—Así es como nuestro hijo ha aprisionado a una ladrona de papas que bajó de los cielos. Es así como la cuida en la choza. Y con ella dice que se casará. No permite que nadie se aproxime a su choza.

Entre tanto el joven pretendía engañar a la doncella. Y le decía:

—Ahora que es de noche, vamos a mi casa.

Pero la princesa insistía:

—De ninguna manera deben verme tus padres, ni puedo encontrarme con ellos.

Sin embargo el mozo engañó, diciéndole:

—Otra es mi casa.

Y durante la noche la llevó por el camino.

De este modo, sin que ella quisiera, la hizo entrar al hogar de sus mayores y la mostró a sus padres. Los padres recibieron asombrados a esa criatura, de tal manera luminosa y bella, que la palabra no es capaz de describirla. La cuidaron y criaron, teniéndola muy bien amada. Sin embargo, no la dejaban salir. Y nadie la conoció ni vió.

Y ya hacía mucho tiempo que la princesa vivía con los padres del joven. Llegó a estar encinta y dió a luz. Mas la criatura murió, sin saber por qué, misteriosamente.

La ropa luminosa de la joven la guardaban encerrada. A ella la vestían de ropas comunes; y así la criaban.

Cierto día, el joven fue a trabajar lejos de la casa; y mientras estaba fuera, la niña pudo salir, haciendo como que sólo iba por ahí cerca. Y se volvió a los cielos.

El mozo llega a su casa. Pregunta por su mujer. No la encuentra. Y como ve que ella ha desaparecido, suelta el llanto.

Cuentan que vagó por los montes, llorando con locura, sonámbulo, enajenado, caminando por todas partes. Y en una de las cimas solitarias adonde llegó se encontró con un cóndor. Entonces el Cóndor le dijo:

—Joven ¿por qué causa lloras de esta suerte?

Y el mozo le contó su vida.

—Hé aquí, señor, que era mía la mujer más hermosa. Ahora no sé por qué caminos ha partido. Estoy extraviado. Temo que haya huído a los cielos de donde vino.

Y cuando dijo esto, el Cóndor le respondió:

—No llores, joven. Es cierto; ella ha vuelto al alto cielo. Pero, si quisieras y es tanta tu desventura, yo te cargaré hasta ese mundo. Sólo te pido que me traigas dos llamas. Una para devorarla aquí, la otra para el camino.

—Muy bien, señor —contestó el mozo.— Yo te traeré las dos llamas que me pides. Te ruego esperarme en este mismo sitio.

E inmediatamente se dirigió a su casa en busca de las llamas. Luego que llegó, dijo a sus padres:

—Padre mío, madre mía: voy en busca de mi esposa. He encontrado a quien puede llevarme hasta el lugar donde ella se encuentra. Sólo pide dos llamas en pago de tan grande favor; y voy a llevárselas ahora mismo.

Y cargó las dos llamas para el Cóndor. El Cóndor devoró inmediatamente una, hasta el hueso de los huesos, arrancando las carnes con su propio pico. A la otra la hizo degollar con el joven, para comerla en el camino. E hizo que el mozo se echara la res degollada en las espaldas; luego le ordenó que subiera sobre una roca; cargó al joven, y le hizo esta advertencia:

—Has de cerrar y apretar los párpados; por ninguna causa abrirás tus ojos. Y cada vez que yo te diga: "Carne", me pondrás en el pico un trozo de la llama.

Luego el Cóndor levantó el vuelo.

El hombre obedeció y no abrió los ojos en ningún instante; tenía los párpados cerrados y duros. "¡Carne!", pedía el Mallku, y luego el mozo cortaba grandes trozos de llama y le metía en el pico. Pero en lo más raudo del viaje, se acabó el fiambre. Antes de alzar el vuelo, el Cóndor había advertido al joven: "Si cuando diga ¡Carne! no me pones carne en el pico, donde quiera que estemos, te soltaré". Ante ese temor, el mozo empezó a cortarse trozos de su pantorrilla. Cada vez que el Cóndor pedía carne, le servía pequeñas raciones de su propia carne. Así, a costa de su sangre, consiguió que el Cóndor le hiciera llegar hasta el cielo. Y se cuenta que tardaron un año en elevarse a tan gran altura.

Cuando llegaron, el Cóndor descansó un rato; luego volvió a cargar al joven y voló hasta la orilla de un mar lejano. Allí le dijo al mozo:

—Ahora, mi querido, báñate en este mar.

El joven se bañó en seguida. Y también el Cóndor se bañó.

Ambos habían llegado al cielo, sucios, negros de barba; viejos. Pero cuando salieron del baño estaban hermosamente rejuvenecidos. Entonces le dijo el Cóndor:

—En esta otra orilla de este lago, frente a nosotros, hay un gran santuario. Allí se ha de celebrar una ceremonia. Anda, y espera en la puerta de ese hermoso templo. A la ceremonia han de asistir las jóvenes del cielo; son una multitud y todas tienen el mismo rostro que tu esposa. Cuando ellas estén desfilando junto a tí, no has de dirigirle la palabra a ninguna. Porque la que es tuya vendrá la última, y te dará un empujón. Entonces la asirás y por ningún motivo la soltarás.

El joven obedeció al Cóndor. Llegó a la puerta del gran recinto, y esperó de pie. Y llegaron una infinidad de jóvenes de idéntico rostro. Entraban, entraban; una tras otra. Todas miraban impasibles al hombre. El no podía reconocer entre tantas a la que era su mujer. Y cuando estaban ingresando las últimas, de pronto, una de ellas le dió un empujón con el brazo; y también entró al gran templo. Era el resplandeciente templo del Sol y de la Luna. El Sol y la Luna, padre y madre de todas las estrellas y de todos los luceros. Allí, en ese templo, se reunían los seres celestiales; allí venían los luceros para adorar al Sol, día a día. Cantaban melodiosamente para el Sol; cual jóvenes blancas, las estrellas; como innumerables princesas, los luceros.

Cuando terminó la ceremonia, las jóvenes empezaron a salir. El mozo seguía esperando en la puerta. Ellas volvieron a mirarle con igual indiferencia que antes. Y nuevamente le era imposible distinguir entre todas a la que era su esposa. Y como en la primera vez, de pronto, una de las princesas le dió un empujón con el brazo, y luego pretendió huir; pero entonces la pudo aprisionar. Y no la soltó.

Ella lo guió a su casa, diciéndole:

—¿A qué has venido hasta aquí? Yo iba a volver donde tí, de todos modos.

Cuando llegaron a la casa, el mozo tenía el cuerpo frío a causa del hambre. Viéndole así, ella le dijo:

—Toma este poco de quinua y cocínalo.

Le dió una cuchara escasa de quinua. Entre tanto el joven lo observaba todo, y vió de qué lugar ella sacaba la quinua. Y cuando vió los pocos granos de quinua que tenía en las manos, dijo para sí: "La miseria que me ha dado! ¿Cómo es posible que esto aplaque mi hambre de todo un año?" Y la joven le dijo:

Es necesario que vaya un instante donde mis padres. No debes mostrarte ante ellos. Mientras vuelvo, haz una sopa con la quinua que te he dado.

Apenas salió ella, el joven se puso de pie, se dirigió al depósito y trajo una buena porción de quinua y la echó a la olla. De pronto, la sopa rebosó, hirviente, y se desbordó a chorros. El comió todo lo que pudo, se hartó hasta donde ya no era posible más, y enterró el resto. Pero aun debajo de la tierra la quinua empezó a brotar. Y cuando estaba en ese trance, volvió la princesa; y le dijo:

—¡No es de esta manera cómo se debe comer nuestra quinua!

¿Por qué aumentaste la ración que te dejé?

Y se dedicó a ayudar al mozo a esconder la quinua rebosada para que los padres de ella no lo descubrieran. Entre tanto le advirtió:

—No deben verte mis padres. Sólo puedo tenerte escondido.

Y así fue. El vivía escondido; y la hermosa estrella le llevaba alimentos hasta su refugio.

Durante un año vivió de esa suerte el mozo con su esposa. Y apenas cumplido el año, ella se olvidó de llevarle alimentos. Un día salió, diciéndole: "Ha llegado la hora en que debes irte"; y no volvió a aparecer más en la casa. Lo abandonó.

Entonces, con el rostro lleno de lágrimas, el joven se dirigió nuevamente a la orilla del mar del cielo. Cuando llegó allí, vió que desde la lejanía surgía el Cóndor. El joven corrió para darle alcance. El Cóndor voló hasta posarse junto a él; y así observó que el Mallku divino había envejecido. El Cóndor a su vez vió que el mozo estaba avejentado y marchito. Cuando se encontraron, ambos gritaron al mismo tiempo:

—¿Qué ha sido de tí?

El joven volvió a contarle su vida, y se quejó:

—Así, señor, de este modo triste, mi mujer me ha abandonado. Se ha ido para siempre.

El Cóndor lamentó la suerte del mozo.

—¿Cómo es posible que haya procedido de este modo? ¡Pobre amigo! — le dijo. Y acercándose más, le acarició con sus alas, dulcemente.

Como en el primer encuentro le rogó el joven:

—Señor, préstame tus alas. Vuélveme a la tierra, a la casa de mis padres.

Y el Cóndor le respondió:

—Bien. Te llevaré. Pero antes nos bañaremos en este mar.
Y ambos se bañaron; y rejuvenecieron.

Y en saliendo del agua, el Cóndor le dijo:

—Tendrás que volverme a dar dos llamas por mi trabajo de cargarte nuevamente.

—Señor, cuando esté en mi casa te entregaré las dos llamas.

El Cóndor aceptó; se echó al joven sobre sus alas y emprendió el vuelo. Durante un año estuvieron volando hacia la tierra. Y cuando llegaron, el mozo cumplió, y entregó al Cóndor dos llamas.

El mozo entró en su casa y encontró a sus padres muy viejos, muy viejos, cubiertos, cubiertos de lágrimas y de pena. El Cóndor dijo a los ancianos:

—Hé aquí que os devuelvo a vuestro hijo, sano y salvo. Ahora debéis criarlo cariñosamente.

El joven dijo a sus padres:

—Padre mío, madre mía: ahora ya no es posible que pueda amar a ninguna otra mujer. Ya no es posible encontrar una mujer como la que fue mía. Así, solo, viviré, hasta que venga la muerte.

Y los ancianos le contestaron:

—Está bien. Como tú quieres, hijo mío, solo, te criaremos, si no es tu voluntad tomar otra esposa.

Y de este modo vivió, con una gran agonía en el corazón.
Hé aquí este corazón que amó tanto a una mujer. He vagado sufriendo todos los dolores. Y he de entregarme ahora al llanto.

RELATOS COLONIALES

HISTORIA DE MIGUEL WAYAPA

(Recogido por Jorge A. Lira y traducido por José María Arguedas en Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua)

Y había un hombre llamado Miguel Wayapa. Este hombre tenía un corazón duro y perverso. Era muy acaudalado. Poseía ganado. Era dueño de grandes tierras de sembrío y de grandes trojes de alimentos. Este hombre era además usurero, un usurero implacable. A quienes le debían los hacía trabajar gratuitamente, so pretexto de réditos. A los miserables los desnudó; les despojó de todo bien por medio de la usura. Era pues el corazón más vil y perverso. Y así murió. Y todo entero, en carne y hueso, cayó a los infiernos.

En el mismo pueblo vivia otro hombre, padre de tres hijos, muy pobre, muy pobre. Y este hombre, un día en que había bebido mucho, en su ebriedad, aceptó ser alferado de una fiesta principal que demandaba gran derroche y dinero. Tal hombre fue en seguida donde su mujer y le dijo:

—¡He aceptado el alferado de la gran fiesta!

Entonces la mujer le reprochó:

—Así como aceptaste pasar semejante cargo, así tendrás que ir aunque sea hasta la casa del diablo a conseguir dinero.

Cuando oyó el reproche de su esposa, el hombre se echó a llorar amargamente. Y de este modo, con lágrimas en los ojos, hizo

que alguna gente le ayudara a moler maíz para hacer harina. Y cargando los sacos de harina en una piara de llamas salió a viajar en compañía de sus tres hijos.

—Sí; caminaré y buscaré ¡aunque tenga que llegar al mismo infierno! — había dicho antes de partir.

Vagó por los caminos sin rumbo fijo, arreando sus llamas. Y anduvo y anduvo, durante cuatro días y cuatro noches. Hasta que se encontró con un señor; con un señor que venía montado en un caballo blanco. Y el señor le preguntó al hombre:

—Hijo mío, ¿dónde te encaminas?

—Por aquí ando, mi señor — contestó el hombre.— Acepté ser alférez de un día muy grande, de una fiesta imposible para mí. Y mi esposa me reprochó: "Tendrás que ir aunque sea hasta el infierno a conseguir dinero" — Me dijo. Por eso voy trotando, aunque tuviere que llegar a la casa del demonio. ¿Por dónde será el camino, mi señor?

Y entonces le contestó el señor:

—No, hijo mío. No llegarás a tal extremo. Ve a la ciudad que hay tras de estas montañas; el camino es aquel que se ve en la lejanía. En tal ciudad tus sacos de harina podrás convertirlos en centenares de monedas. Aquel es el camino,, hijo mío — y señaló la senda en la montaña. —Ese camino es el que debes tomar, y no el otro, el que aparece cerca del primero; porque este último es el que llega hasta el infierno.

Y nada más le dijo el caballero. Dicen que era nuestro señor Santiago.

Pero el camino que debía escoger el viajero estaba aun muy lejos. Y así, llorando, los cuatro hombres se dirigieron a la montaña. Y cuando llegaron al camino que había señalado el señor, el padre preguntó a sus tres hijos:

—¿Cuál es el camino por donde nos mandó ir el señor"?

Como sus ojos habían anochecido a causa de las lágrimas, él no podía reconocer el camino.

El menor de los hijos le contestó:

—No nos dijo que entráramos a este camino, sino al otro — Y conforme decía, orientó a su padre por la verdadera senda. Pero el mayor estaba errado y los perdió. Interrumpiendo a su hermano, dijo:

—No. No es ése el camino, sino éste.
Y así fue cómo todos entraron al camino extraviado, al camino del demonio.

De este modo llegaron a la cumbre, al anochecer. Allí amarraron a las llamas, descargaron los sacos de harina y después se acostaron para pasar la noche.

Mientras dormían vino el demonio, arreó las llamas y se las robó; las condujo hasta su pueblo. Cuando despertó el hombre, buscó sus llamas; y como no las encontró, pensó que los ladrones se las habrían llevado. Entonces, en compañía de uno de sus hijos, se echó a buscarlas, dejando al menor para que cuidara las cargas de harina.

Siguiendo el rastro de las llamas, el hombre llegó hasta un cerro lejano. Allí encontró a Miguel Wayapa, a su fantasma. Cortaba leña de rok'e, leña menuda, y la terciaba con una soga. Parecía una soga torcida de cuero, pero en verdad era una serpiente; sólo para los ojos del hombre común semejaba un lazo.

Era Wayapa, mas su vecino no lo reconoció; sólo vió en él al fantasma. En cambio Miguel Wayapa identificó al hombre de su pueblo; y le habló de este modo:

—Señor, ¿no me reconoces? Yo soy Miguel Wayapa. Por todas las lágrimas que hice derramar a los hombres, hé aquí que nuestro Señor me atormenta y me aflige.

El hombre sólo dijo al fantasma:

—Mis llamas han venido hasta estos parajes; voy rastreándolas y sus huellas entran hasta aquí.

—Sí, es cierto. El las trajo. Tus llamas están ahora mirándose las caras, amarradas por el cuello en un círculo de sogas, en el centro de la plaza del retozo. ¡Yo he de salvarme ahora contigo! Yo he de enseñarte mucho. — Y así le enseñó mucho, diciéndole: — Entrarás ahora mismo, a la carrera, a la plaza del retozo. Y arrancando las sogas del cuello de las llamas las arrojarás al suelo. Una

vez que hayas arrojado las sogas, blandirás tu cabestro de cuero torcido, y golpeando con él a tus llamas, las arrearás a todo vuelo. Entonces una multitud de señores y de matronas tratarán de alcanzarte mostrándote platos y azafates con viandas y manjares, y vasos de chicha: "¡Come y bebe, mi señor!", te dirán, y luego te rogarán: "Descansa aun; véndenos tu ganado". Pero no les darás oído ni aceptarás sus propuestas. Entonces se lanzarán sobre tí unos perros feroces, ladrando y dando dentelladas. Pero tú los azotarás con tu soga de cuero, los espantarás, dispersándolos por toda la plaza, hasta arrojarlos a los rincones. Yo correré bajo los ruidos, en el desconcierto, y podré llegar hasta la orilla del camino que sale del pueblo. Allí te esperaré. De este modo podré saltar al centro de tu tropa de llamas. Y entonces tú, blandiendo tu soga, corriendo y volando, alborotando, arrearás la tropa; y con las llamas me sacarás, me salvarás.

Así instruído, el hombre entró al pueblo. Corrió directamente hacia la tropa de llamas; y arrancando las sogas las arrojó a la tierra. Tan luego que hubo arrojado las sogas, miró el suelo y vió que una turba de serpientes mutiladas se debatían y hervían en su propia sangre. Inmediatamente, el hombre arreó las llamas, a todo galope. En ese instante corrieron tras él caballeros y matronas, llevando en las manos platos de comida y vasos de chicha, deciendo:

"¡Descansa aún, mi señor! ¡Véndenos tus llamas!"

Pero él no aceptó las ofertas ni recibió ninguna cosa. Luego una jauría de perros se lanzó sobre él, ladrando y atropellándose; el hombre los azotó con el lazo de cuero, de tal manera, que los perros fueron arrojados a todos los rincones. Así logró arrear las llamas hasta las afueras del pueblo. Y como ofreció, en verdad, Miguel Wayapa estaba esperándolo allí, junto al camino. Cuando vió aparecer la tropa de llamas, saltó sigilosamente entre las bestias. Trotó con las llamas como si fuera una de ellas. Y el hombre, agitando la soga de cuero, condujo la tropa por los caminos, la puso en salvo. Así llegaron hasta el abra de una montaña. En el abra de esa montaña estaba sentado nuestro padre Santiago. Estaba armado con su espada. Se levantó y les dijo:

—Los demonios vienen a caballo para darles alcance. Ahora los haré retroceder, les cortaré y rajaré los cuernos. Seguid vosotros, y esperadme junto a las cargas de harina.

Cuando ya estuvieron muy lejos volvieron los ojos hacia el camino, y vieron que los demonios, en gran cabalgata, galopaban ha-

cia ellos. Pero en ese instante aparece nuestro Señor Santiago, y con golpes de su espada rompe los pies de los demonios, les cimbra las espaldas y hace que su caballo los pisotee en la tierra.

Una vez que llegaron al sitio donde el hombre dejó sus cargas de harina, descansaron para esperar a nuestro padre Santiago. Allí encontraron al menor de los hijos, que esperaba a su padre llorando desoladamente en silencio.

Llegó nuestro señor Santiago, y dirigiéndose a Wayapa le recriminó de todos los hechos de su vida, diciéndole:

—Tú eras el que hacía llorar a los hombres; tú fuiste el ladrón; tú eras el asesino.

Y Wayapa no encontró un sitio donde ocultar el rostro. Nuestro padre Santiago continuó: —Ahora vas a llegar a tu pueblo, pero no a tu casa. Derechamente irás al templo de la oración. No le dirigirás la palabra a nadie. No visitarás a tu esposa, ni a ninguna otra gente.

Y escribiendo una carta, encargó al hombre que la entregara al Sacerdote del templo de la oración. En la carta decía: "Ahí vuelve el gran pecador; ha de trocarse en bueno. Dirás una misa por su alma. Ya está resucitando. Ya no ha de ser un muerto. Tras del campo donde se entierra a los cadáveres mandarás levantar una casa para él. Pero no permitirás que viva con su mujer. Tres misas le tendrás que dedicar a ese pecador. Y cuando estés celebrando la segunda misa, la del centro, llegará un moscardón y le escurrirá su sangre en la frente; esa sangre se hundirá en los huesos de su frente. Tan luego muera el moscardón, el alma entrará al cuerpo de Wayapa, volverá a su ser. Hecho esto, vivirá en la casa que has de mandarle construir".— Luego, dirigiéndose al hombre, nuestro padre Santiago le ordenó: — Vacía tus sacos de harina al suelo.

Pero el hombre se negó a obedecer.

—Cómo es esto, señor, —le contestó.— ¿Con qué he de llevar algo a mi casa? De todos modos tengo que negociar mis sacos de harina.

—¡Vacíalos, te digo! Y anda a recoger esos trozos de cacharros.

E hizo que recogiera los tiestos que había cerca del camino; y ordenando que golpeara los bordes, mandó que hiciera con ellos

grandes trozos circulares. Luego dispuso que rellenara los costales de harina con los trozos de arcilla. Hizo que cosiera las cerraduras; mandó que cargara las llamas. Y le dijo:

—Ahora vete; ahora vuélvete. Pero no trates de escudriñar los costales, hasta llegar a tu casa.

El hombre emprendió la marcha, según la orden. Y arreaba sus llamas. Al principio las bestias caminaron muy ligero; pero después las cargas se tornaron pesadas como el plomo. Asimismo, el hombre, en las primeras jornadas y en los parajes de descanso, levantaba las cargas y las bajaba fácilmente, como si pesasen poco; pero en las jornadas siguientes sintió que los sacos aumentaban de peso. Así, a duras penas, el hombre con la ayuda de sus tres hijos y de Wayapa, cargaba las llamas. Y ni las llamas ya podían con el peso; sus espaldas se cimbraban hacia el suelo. Es que los tiestos se habían convertido en plata. Sin embargo, ayudándose entre todos, bestias y hombres, pudieron llegar a la casa del viajero.

Y en llegando, descargaron los bultos, abrieron los costales y vieron que los trozos de arcilla se habían convertido en monedas. Entonces el hombre barrió cuidadosamente uno de los rincones de la casa; allí vació el dinero hasta formar un montículo de plata. Cuando entró la mujer a la habitación, se colmó de alegría; y sahumó las monedas con perfumes. Así, jubilosa, encomió a su esposo y a sus hijos y los engalanó con sus elogios.

Ya faltaba menos de un año para la gran fiesta. El alferado y su familia empezaron a hacerse trajes nuevos. Todos estrenarían los más hermosos vestidos.

Muy pronto llegó el gran día. Y este hombre celebró la fiesta con una pompa y lustre que no se habían visto antes, ofreciendo lo que no ofrecieron otros, haciendo lo que los antepasados no hicieron.Y a pesar de todo el derroche y los gastos del gran día, todavía le sobró miles y miles de dinero. Se tornó en poderoso por haber celebrado la gran fecha del pueblo.

Luego que pasaron los días de la fiesta, iba diariamente a visitar a Miguel Wayapa; la mujer de éste veneraba al hombre que salvando a su marido de la perdición y la condena, lo trajo nuevamente al pueblo. Por fin, el salvador llevó a la mujer de Wayapa donde su marido; porque habiendo recibido todas las ceremonias en el templo de la oración, Wayapa se tornó en un hombre nuevo, de alma hermosa y purificada. Así Wayapa renació al mundo del bien. Y esa misma mañana recibió a su mujer y le dijo:

—Por todas nuestras culpas he penado en el infierno.

Luego se recriminó de todos los pecados de su vida, y continuó:

—Por haberme salvado, en nombre de mi resurrección, reparte algo de nuestras riquezas entre los huérfanos y los míseros.

La mujer obedeció de buen corazón; y no hubo beneficio que ella no ejerciera; hizo llegar su piedad no sólo a los huérfanos y abandonados, sino también a los pobres, a los que poseían pocos bienes.

Pero Wayapa ya no era de los que comen y beben. Y así vivió; su mujer en un lado y él en otro, ambos solos, separados para siempre.

Y todos estos sucesos ocurrieron hace ya mucho tiempo.

ISICHA PUYTU

(Recogido por Jorge A. Lira y traducido por José María Arguedas de **Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua**).

En un ayllu había una mujer hermosa, cuya belleza deslumbraba. Su nombre era Isicha Puytu. Llegó su turno de la mita, del servicio en la casa del señor de la región, del Kuraka. Fue a cumplir su turno, y no volvió. El Kuraka la hizo quedar, no quiso soltarla le dijo:

—Vivirás conmigo.

—Bien —dijo ella. Y se quedó en la casa del señor. Vivió con él.

El Kuraka mandó que le quitaran toda la ropa a su nueva amante, a Isicha Puytu. La hizo vestir con la ropa de las matronas, de las principales. Ella tenía trenzas. Y sus trenzas las mandó peinar como se peina la cabellera de las soberanas. Con grandes prendedores de plata le hizo adornar la cabeza; extremó su amor el Kuraka en estas cosas. La hizo vestir con ropas de finísimo hilado, la hizo calzar de sandalias. Toda ella la adornó y vistió como a las señoras principales. En las llijllas, en las mantas que debían cubrirle la espalda, mandó tejer palomas. Todas sus vestiduras estaban tejidas con franjas anchas en que se había retratado a las flores de la tierra. Así la cargó de adornos como a una planta florecida, y la transformó.

De este modo vivían y pasaba el tiempo. Ella no se ocupaba de nada, su señor no la hacía trabajar. Pasaban el día entregados a la diversión y el juego, encerrándose en el dormitorio. Comían juntos. El la tenía en sus brazos, sobre las rodillas, mientras comían.

El señor tenía muchos criados jóvenes. Todos odiaban a Isicha Puytu y hablaban mal de ella, a escondidas. Y cuando la servían y le llevaban las comidas refunfuñaban. Al señor no le importaba eso, ni nada. Pero la gente del pueblo sabía, y también ellos murmuraban. Mas, tampoco eso importaba al kuraka; no temía el juicio del pueblo.

Día y noche estaba con ella, con su amada. Con ella comía, con ella dormía, con ella esperaba el anochecer. Isicha Puytu sabía tocar una quena de hueso humano. Esas quenas que se tocan bajo un cántaro alargado. Ella tocaba intensa y bellamente la quena. Y por eso se llamaba Isicha Puytu. El kuraka le compró una quena y un cántaro. Ella pone las manos dentro del cántaro y toca la quena. ¡El canta! Es el kuraka quien canta.

Así vivían todos los días. Mientras tanto, los padres de ella, la esperaban. Y como pasaba el tiempo y no volvía, la madre dijo a los hermanos de Isicha Puytu.

—¡Dónde estará mi hija! Qué será de ella. No ha vuelto desde que fue a cumplir su turno. O es que la han retenido para que sirva en la mita para siempre. Id a preguntar por vuestra hermana.

Luego prepararon un fiambre abundante y enviaron a dos de los hermanos hacia el pueblo. Llegaron ambos a la casa del señor y preguntaron a los jóvenes sirvientes. Uno de los hermanos dijo:

—Isicha Puytu, mi hermana, vino a cumplir su turno en la mita. Y no ha vuelto. ¿Qué es lo que hace en la casa del señor?

Los jóvenes contestaron:

—Tu hermana es ahora la señora. Se ha tornado en la matrona.

—Decidle que han venido sus hermanos a averiguar de ella.

Los sirvientes entraron a la casa a cumplir el encargo. Dijeron a la señora:

—Isicha Puytu, han venido tus hermanos a preguntar por tí.

—¿Quién puede ser mi hermano? — contestó ella.

—Allí están en la puerta tus dos hermanos. Dicen que han venido por orden de tus padres.

Isicha Puytu contestó:

—Yo no tengo padre ni madre.

—Pues mira, mira allí.

Pero ella no quiso mirar. Muy tranquila, sentada sobre el lecho del Kuraka, tocaba su quena, hacía gemir al instrumento. Nada más.

Los jóvenes sirvientes volvieron donde los hermanos y les dijeron:

—Dice ella que no sois sus hermanos. Dice que no reconoce tener padre ni madre. No quiere salir. Ha dicho de vosotros: "¿Qué ricos de excremento son los que quieren reconocerme por hermana?"

Sin embargo los hermanos esperaban afuera sentados, conversando con la servidumbre.

—Ella está con el señor, vive con él — dijeron los sirvientes. Y les contaron la historia de Isicha Puytu. Todo lo que ocurrió con ella, desde el principio.

Y cuando los hermanos estaban sentados entre los sirvientes, Isicha Puytu salió, por su propia voluntad. Los hermanos se levantaron, fueron hacia ella y le dijeron:

—¿Cómo te encuentras, hermana? ¿Dónde estás? No volviste a nuestra casa. Cualquiera que haya sido tu suerte, debiste avisar, hermana. Nuestros padres te enviaron con nosotros este fiambre.

—Tú, mozo mugriento, tú no eres mi hermano — contestó ella. — ¿De dónde y por qué queréis ser mis hermanos?

—Nuestra madre está llorando por tí. — contestaron ellos.

—¿Y quién había sido mi madre? — volvió a preguntar Isicha Puytu.

—No te acuerdas de nuestros padres? — preguntaron los hermanos.

—¿De dónde y por qué pretendéis reconocerme? ¿Acaso soy de vuestra clase? Porque me véis en alta condición queréis haceros pasar por parientes míos — dijo ella con gran altivez. Recibió el fiambre que le habían enviado sus padres y lo arrojó a la cara de sus hermanos.

—¿Cómo me habéis traído esto? ¿Soy acaso de las que comen esas cosas? — les gritó con el mayor desprecio.

Al oír estas palabras los hermanos se marcharon, volvieron a su casa.

Llegaron donde estaban sus padres.

—Me enviásteis a preguntar por vuestra hija — habló el mayor de los hermanos.— Nos ha recibido con desprecio. No quiso reconocernos. "Mozos tan mugrientos pretendéis haceros pasar por mis hermanos?", nos dijo.

—No es posible que mi hija haya hablado de ese modo — contestaron el padre y la madre.

—Aun la comida que le enviaste nos arrojó a la cara. No se acuerda de nuestra casa.

Y así, minuciosamente, hicieron el relato de la visita a Isicha Puytu.

—Vuestra hija vive con el kuraka — dijeron.

Pero los padres no quisieron creer lo que oían.

—No. No es posible que mi hija sea de tal índole — respondieron. Vosotros odiáis a mi hija. No queréis que ella vuelva, y por eso inventáis esos cuentos.

No creyeron en las palabras de los hermanos. Y así fue.

Pasó mucho tiempo en la vida de Isicha Puytu. Concibió un hijo; estaba embarazada.

Entonces, nuevamente, los de su casa quisieron saber de ella.

Y la madre envió al padre. Como en la primera vez, prepararon un fiambre.

—Si será verdad que nuestra hija es como sus hermanos cuentan de ella. Anda y ve por tí mismo — dijo la madre a su marido.

El padre llegó a la casa del Kuraka. Preguntó por su hija. Los criados contaron al padre la historia de Isicha Puytu, como habían contado a los hermanos.

—Hacedme el favor de llamarla — dijo el anciano.— Decidle que ha venido su padre.

Los criados lo anunciaron ante Isicha Puytu. Y ella contestó:
—¿Quién puede ser mi padre?

Y como le dijeron: "Es tu padre quien ha venido", ella salió murmurando:

—¡Oh! ¿Quién había sido mi padre?

En cuanto vió a su hija el anciano fue hacia ella; iluminado de alegría exclamó:

—¡Oh, hija mía! ¿Cómo estás? — y con el corazón ardiente de amor, prosiguió: — ¿Cómo no has vuelto hasta ahora? ¿Qué es lo que te está pasando?

Y ella contestó:

—Oye, perro viejo: ¿Cómo puedo ser yo hija tuya? ¿Cómo, de qué modo pudiste ser tú mi padre?
Isicha Puytu estaba encinta. Y el padre contestó dulcemente:

—No, hija mía, no me digas eso. No puede ser. No es posible que me contestes de este modo. Recibe siquiera el regalo que te he traído.

Y desatando la pequeña carga que traía le alcanzó el fiambre que la madre había preparado. Pero ella lo rechazó.

—Oye, perro viejo — le dijo.— ¿Soy acaso de las que comen estas cosas? ¡Fuera de aquí! No pretendas reconocerme.
Y lo arrojó de la casa.
Llorando, el padre volvió. Llegó donde su mujer y le dijo:

—Era cierto. Tu hija se ha tornado en otra, a la que ya no es posible reconocer. Está embarazada. Me ha contestado con desprecio y me ha arrojado de su casa.

El viejo habló con voz lastimera. Sin embargo, la madre no quiso creer.

—El padre y los hermanos, todos la odiáis — dijo.

—Tu hija nos ha negado, a su padre y a su madre — insistió el anciano. Y lloró en presencia de su mujer. A pesar de todo, la madre no daba fe; siguió hablando:

—Tú no has llegado, oye, anciano, a la casa del Kuraka.
—Pues, anda tú, anda a saber — contestó el padre.
La madre no fue. Y pasó el tiempo.
Quizás vuelva, despacio, poco a poco — decía. Y no fue.

Isicha Puytu dió a luz. Hicieron bautizar al niño y eligieron padrino a un hombre que vivía en una casa vecina a la del Kuraka. Pero el niño murió. El Kuraka cuidó y curó a Isicha Puytu; la cuidó con todo amor y esmero. Y siguieron viviendo solos. Y amaron mucho al padrino del niño.

Y pasó el tiempo. La madre seguía esperando. Isicha Puytu no aparecía. Entonces decidió preparar su fiambre y los manjares que llevaría de regalo: hizo galletas de harina de quinua y qañiwa, cocinó mote y chuño hervido. "Estas eran las comidas que ella prefería. ¡Cuánto deseo tendrá de probarlas"!, decía mientras preparaba su atado de fiambre.

—Mi hija debe ser la criada del Kuraka — dijo. Y llena de pena se echó el atado a las espaldas.— Uno con una historia, otro con otra historia, vienen donde mí para hablarme de mi hija. Ahora que yo llegue, veré por mí misma si es como ellos dicen.

Y emprendió la marcha hacia el pueblo. Llegó a la casa del Kuraka. A esa hora, su hija estaba tomando el sol en el patio, echada sobre una alfombra. Tenía en la cabeza hermosos prendedores de plata. Era una matrona soberana. Imposible de ser reconocida. Y la anciana dudó; no podía reconocer a su hija. Isicha Puytu estaba muy engalanada. "¿Es ésta mi hija o no es ella?" — se preguntaba y la miraba con asombro. Entonces su hija le habló:

—Oye, vieja, ¿qué es lo que quieres?

La madre la reconoció en el sonido de la voz. Y le habló presurosa:

—¡Oh, hija mía! ¿Cómo estás?

Y corrió a abrazarla. Pero Isicha Puytu la rechazó. Aun así, la anciana le alcanzó el atado de manjares que había traído. Isicha Puytu recibió el regalo, y dijo:

—¿Por qué venís cada uno de vosotros trayéndome comidas inmundas y tratando de haceros pasar por mis parientes? ¿Yo acaso os conozco, mujer mal oliente?

Y le arrojó el fiambre a la cabeza. Entonces la madre exclamó:

—¿Qué te pasa, oh criatura? ¡No te vuelvas contra el bien, hija mía! Yo te envié a que cumplieras con tu turno en la mita; no te mandamos para que cambiaras de este modo.

—¡Fuera de aquí, vieja! ¡No me dirijas más la palabra! —gritó Isicha Puytu.

—¿Ya no recuerdas que soy tu madre? — preguntó la anciana.— ¿Es verdad que arrojaste mi regalo al rostro de tu padre, y que hiciste lo mismo con tus hermanos? ¡Vámonos ahora! — ordenó la madre.

—¿Dónde puedo ir yo, vieja inmunda? — contestó Isicha Puytu.

—A nuestra casa. ¿O es que ya no recuerdas tu hogar?

—¡Fuera de aquí, vieja! ¡Ya no me hables más! — gritó Isicha Puytu, decidida ya a arrojar de su casa a la madre.

La anciana recogió la comida del suelo. Y así, de rodillas en medio del patio, lloró. Isicha Puytu la estaba mirando.

—Desde hoy para siempre ya no será mi hija — dijo la madre.— ¡Cuidado con que más tarde quieras decir: "Fuisteis mi padre y mi madre". Ya no podrá ser, en ningún tiempo. ¡Nunca podrás llamarme!

Y pronunciando la última frase iba saliendo de la casa. Pero la hija le contestó:

—¿Quién podría llamarte "madre" a ti?

Entonces la madre se descubrió el seno, hizo como si se ordeñara hacia el suelo, y pronunció la maldición suprema:

—¡Con esto has de encontrar la vida eterna!

Luego salió de la casa y tomó el camino de su comunidad. Iba llorando en el camino. "Cómo ha podido mi hija hacerme lo que me ha hecho? ¡Aun los manjares que hice para ella me los arrojó al rostro! — decía. Y sus lágrimas rodaban como grandes gotas de lluvia, como el pesado granizo. "Yo que no quise creer a mi esposo ni a mis hijos. Sin embargo ellos decían la verdad. ¡Mi hija es como ellos decían!", seguía hablando. Y llegó a su casa, llorando. Y dijo a su esposo y a sus hijos:

—Era verdad. Vuestra hermana se ha pervertido, como dijistéis. Ahora sí creo.

Entonces convinieron entre todos:

—Ya no volveremos a su casa. Y cuando entremos al pueblo ,no iremos adonde ella viva. Así hay que ser, para siempre.

Y la olvidaron.

Al día siguiente de haber arrojado Isicha Puytu a su madre, el Kuraka tuvo que hacer un viaje repentino y largo. Debía dòrmir un día en el sitio a donde iba. Antes de partir, el Kuraka amonestó muchas veces a sus criados; les dijo:

—¡Cuidaos de no atender bien a vuestra señora. La serviréis con esmero; tenderéis bien su lecho.

Y partió. Había ordenado antes que los criados acompañaran a dormir a la señora, que cuidaran su sueño.

Pero los criados no obedecieron. Apenas salió el Kuraka murmuraron.

—Quién ha de cuidar de esa mujer? ¿Quién ha de querer alcanzarle nada? — Y se entregaron al juego, a divertirse entre ellos. Nadie fue a cuidar el sueño de Isicha Puytu.

Al día siguiente en la mañana, fueron de muy mala gana a servirle el desayuno. Y la encontraron muerta. Estaba muerta sobre su lecho. Entonces los criados sintieron temor.

—¿Qué puede haberle sucedido a esta mujer? ¡Está muerta! — exclamaron.— El señor nos castigará por no haberla acompañado.

Y reflexionaron para encontrar la forma de justificarse. "¿Cómo hemos de explicar su muerte?", decían. "¿Por qué no entrásteis a su dormitorio para cuidar su sueño?" nos preguntará el Señor. Al fin convinieron en decir que Isicha Puytu había muerto en la mañana, y no en su lecho, sino afuera, ya levantada.

Vistieron el cadáver de Isicha Puytu. Peinaron su cabellera como solía peinarse ella todos los días. Luego tendieron el cadáver sobre el lecho.

Al poco rato entró el Kuraka y preguntó:

—¿Dónde está la señora? ¿Dónde está mi paloma?

—Ha muerto — le dijeron.

—¿Cómo? ¿Cómo es posible? ¿De qué modo?

—Esta mañana se levantó muy temprano. Sentada sobre una alfombra estuvo viendo un escrito. En la puerta de la casa se calentaba al sol. Y de repente se estremeció, cayó de espaldas, inmóvil. Entonces hicimos cuanto era posible. Pero no pudo revivir. La llevamos apenas hasta su lecho.

El Kuraka había comprado en su viaje los objetos más bellos para Isicha Puytu. Y llevando los regalos entró al dormitorio y cerró duramente la puerta. Llorando, levantó a su amante y la hizo sentar sobre el lecho; empezó a llamarla:

—¡Vuelve a la vida, Isicha Puytu! ¡Vuelve a la vida!

Se sentó a su lado; y lloraba. Lloró toda la noche junto a su amada.

Al amanecer la vistió con los trajes nuevos que le había traído; la engalanó y volvió a llamarla:

—¡Isicha Puytu: toca la quena del cántaro!

Cuando entraron los criados encontraron el cadáver sentado, hermosamente vestido y engalanado, vieron que el Kuraka le hablaba como si Isicha Puytu estuviera viva.

Así la estuvo contemplando durante tres noches y tres días. Y en ese trance, cuando la estaba contemplando, Isicha Puytu revivió; levantó la quena y empezó a tocarla. Era como la muerte el canto de la quena; bajo el cántaro el instrumento lloraba a torrentes; llamaba al llanto y a la muerte. El Kuraka era feliz: "Ya revivió Isicha Puytu", exclamaba.

Estaba viva, pero ya no sabía ni vestirse ni peinarse. No era ya la misma. El tenía que peinarla. Y cada vez la vestía con nuevos trajes. Le servía la comida en las manos; pero no comía. Ya no le llegaba ni el hambre ni la sed. Ya no hablaba como antes. Sólo a instantes hacía sollozar su quena bajo el cántaro. Y dormía.

Y entonces una noche el Kuraka quiso pecar con ella. Y cuando estaba consumando el pecado, de dentro del lecho se incorporó una bestia. Isicha Puytu convertida en un asno. Mas, el Kuraka exclamó lleno de alegría: "¡Ahora si! Aunque se haya convertido en asno, ella estará conmigo, iré con ella a todas partes. ¡Ya no tendré que enterrarla!". Amaneció con la bestia en su dormitorio.

Al día siguiente el Kuraka llevó el asno a la casa del padrino de su hijo. Y le dijo:

—Tú que cargaste a mi hijo a la pila bautismal, tú, mi prójimo, mi señor, ve que ahora tengo esta bestia para mí. La he comprado para mis viajes. Para que siempre esté conmigo.

El padrino, este hombre, era entendido en herrar y arreglar los cascos de las bestias. El Kuraka le dijo:

—Cuida de los cascos de mi burro, hiérralos ahora.

—¿Por qué no hacerlo, para tí, padre como yo, mi Kuraka? — contestó.— Herraremos a tu bestia ahora mismo.

Y forjó unos herrajes a medida. Luego tumbaron al animal; le amarraron las patas; acomodaron los herrajes y empezaron a clavarlos. Al primer golpe gritó la bestia:

—¡Ay! ¡ay!, mi Señor! ¡Cómo me clavas los pies, tú, tú que fuiste el padrino de mi hijito!

Y hablando así se levantó, convertida de nuevo en la matrona, en Isicha Puytu, en la señora hermosa. El hombre, el padrino, se lleno de pavor.

—¡Oh, mi Kuraka! ¡Qué me has mandado hacer! — exclamó mirando a su amigo. Y preguntó a Isicha Puytu:

—¿Qué ha sido de tí? ¿Cómo, de qué manera pudiste convertirte en bestia, habiendo sido madre de un hijo de mi Kuraka, de mi Señor?

Entonces habló Isicha Puytu:

—A mi madre, a mi padre, a mis hermanos les hablé con desprecio. Por eso nuestro Señor me castiga. El haber arrojado al rostro de mi hermano la comida que me trajo de regalo, no es culpa grande. Culpa grande es haber afrentado a mi padre y a mi madre con el mismo pecado.

—¿Y por qué procediste de esa manera?

Isicha Puytu contestó:

—Por haber sido amante de un Señor como tú. Por eso ofendí a mi padre y a mi madre. He caído ahora en las lágrimas de mi padre y de mi madre. Mi madre me maldijo exprimiéndose los pechos. Y esa misma noche me alcanzó la muerte. Ya no podré encon-

trar la redención. Y cuando estuve muerta, este Kuraka intentó hacerme pecar; por eso me convertí en bestia. Viendo que estaba muerta, no respetó mi cuerpo inerte, y me profanó. Impulsado por su alegría demoníaca me acarició, puso sus manos sobre mí; y después quiso hacerme caer en el horrendo pecado. Pero yo ya no puedo pecar, porque estoy muerta. Envileció mi cadáver vergonzosamente. Por eso me convertí en bestia.

Isicha acabó de decir estas palabras, y cayó de espaldas. Murió definitivamente; se convirtió en cadáver.

Para el pueblo Isicha Puytu murió en la casa del padrino. "Aquí falleció", dijo él. Y empezó a disponer el entierro del cadáver. El Kuraka se opuso:

—La llevaré a mi casa. Allí la cuidaré — dijo.

Pero el padrino contestó:

—Qué es eso, Kuraka mío? ¡No tendría nombre lo que propones! Tendremos que enterrarla.

E impidió que el Kuraka se llevara el cadáver de Isicha Puytu.

Y la enterraron. Le hicieron un funeral pomposo; como se entierra a las matronas respetables, a las consortes de los que mandan. El Kuraka asistió a los funerales. Iba cantando junto a las lloronas, repitiendo el llanto de ellas. Pero no repetía la voz de las plañideras; cantaba con sus propias palabras: "Isicha Puytu: adelántate, adelántate — iba diciendo.— Dondequiera que vayas yo estaré contigo, juntos, siempre juntos". Cuando estaba llorando con estas palabras, la enterraron.

Concluido el funeral, todos se fueron. Acompañaron al Kuraka hasta su casa. A la media noche, el Kuraka se levantó y se encaminó hacia el panteón, llevando las ropas de Isicha Puytu. Llegó hasta el sitio donde la enterraron; escarbó la tierra hasta encontrar el cuerpo de su amante; y ella volvió a la vida, salió de donde estaba enterrada. El Kuraka la vistió hermosamente. Y se echaron a andar los dos. En la puerta del panteón gritó el Kuraka:

—¡Isicha Puytu! ¡Ahora sí! ¡Con ella me voy, eternamente! ¡Con Isicha Puytu!

Y se fueron no sabemos dónde.

Entonces aullaron los perros, de pueblo en pueblo.

Dicen que vino un carro de fuego, y que el Demonio se llevó a los dos.

A la mañana siguiente, los vecinos preguntaron en la casa del Kuraka. Pero él no estaba; y habían desaparecido también todos los vestidos de Isicha Puytu. Luego fueron al panteón, a ver. Encontraron escarbada la sepultura de Isicha Puytu. Los dos amantes ya no estaban. Así fue todo.

La casa del Kuraka se sumió en el silencio. Más tarde se convirtió en ruinas. Desolada pampa.

PEDRO BURRO

De Nuestra Comunidad Indígena, de Hildebrando Castro Pozo. Traducción del mismo.

Khuchiqara se llamaba el pastor de un Cura obeso y cogotudo que, por las tardes, acostumbraba sentarse en su sillón de baqueta, a la puerta de su despacho que abríase para el patio del destruido Convento, los párpados soñolientos, los anteojos cabalgándole en la punta de la dilatada nariz y las manos regordetas entrelazadas sobre el voluminoso vientre, haciendo girar de vez en cuando los pulgares al rededor uno del otro.

El tal Khuchiqara, que toda su vida la había pasado en la puna tras las ovejas y llamas de su Tata Cura, tenía por compañera una jumenta que le servía para cargar algunos menesteres y, sobre todo, para bajarle al Tata los carneros que semanalmente consumía.

La burra era la única con quien podía conversar, pues que se le quedaba mirando y le roznaba para que le diera de comer, por lo que Khuchiqara la quería hermanablemente y cierto día, que ambos animales en celo pudieron entenderse, aquel llegó hasta a poseerla y considerarla después como su verdadera hembra.

De esta unión bestial, que el cura ignoró durante mucho tiempo, nació un hijito de ambos, que aquel bautizó con el nombre de Pedro y llegó a ser su padrino de confirmación; pasado lo cual, y

cuando el muchacho era imposible de poderse tener quieto un segundo, Khuchiqara se lo entregó a aquel para que le enseñara las primeras letras y le hiciera los mandados que había menester.

Bien pronto se cansó el cura de tenerlo en casa, en donde no pudo aprender ni siquiera el Jesús de la tablilla, y se lo recomendó al Maestro del lugar para que tentara en la empresa de enseñarle, encareciéndole no escatimar los palmetazos ni pingorotes en sus velludas orejas cuando así fuera necesario. Pero Pedro, a quien sus condiscípulos, por aquel defecto apodaron el burro, no hizo caso de la palmeta y se burló de los pingorotes; y cuando el maestro jadeante, después de haberlo perseguido por el salón con el chicote, se sentaba en el pupitre vociferando como un loco, él, desde detrás de la pizarra comenzaba a gimotear como roznando, a lo que aquel se llenaba de impaciencia y sus discípulos de alegría, pues que no podían ahogar sus carcajadas a pesar de que se cubrían la boca con ambas manos.

Y así transcurrieron los años y Pedro Burro iba desarrollando. No había muchacho que se metiera a fastidiarlo porque de un cocacho lo hacía rodar por el suelo y el Cura su padrino cada vez más alarmado, quejábase de que Pedro le estaba consumiendo toda su hacienda; pues que almorzábase media res y una hornada de pan a eso de las diez de la mañana, tres o cuatro carneros y una olla de humintas por la tarde, amén de las conservas, bocadillos y jaleas de guayaba que recibía de obsequio el Tata Cura y que aquel, a la salida de la escuela, se entretenía en devorar.

Después de maduro examen y habiendo recibido la confesión de Khuchiqara, en artículo de muerte, acerca del torcido origen de su ahijado decidió hacerlo desaparecer; y, con este objeto, un buen día llamólo a su despacho y, después de haberlo exhortado al bien y a la realización de grandes obras en honor de Nuestro Señor Jesucristo, lo indujo a que hiciera un viaje a la montaña, a fin de que trajera unas cuantas vigas y horcones para refaccionar la iglesia.

Pedro Burro no se hizo rogar ni esperó a que le hicieran preparativos para la marcha. A la mañana siguiente y cuando el sol aun no pensaba salir, tirando una riata de seis mulos y caballero en un novillo panzudo color ceniza en que su padrino cabalgaba de vez en cuando, salió del pueblo y se dirigió camino hacia la cordillera que tenía que trasmontar para llegar a la montaña.

Dos días con sus noches empleó en recorrer tan largo camino, al cabo de los cuales comenzó a internarse entre los bosques, en

busca de un lugar a propósito para amarrar sus animales y comenzar a cortar la madera.

Consiguióla al fin bajo unos cedros y al pie de un cristalino manantial; ató los mulos distantes unos de otros, el novillo entre unos frondosos bejuquillos y gramadales, cogió su hacha e internóse en busca de las vigas.

El seno de los bosques se estremeció cinco días al golpe seco del hacha formidable de Pedro Burro y un centenar de cedros y palos - rosas se desplomaron con estrépito durante aquellos, hecho lo cual Pedro regresó por su piara de la que sólo encontró los esqueletos, pues durante su ausencia los jaguares, pumas, jukumaris, serpientes y otros animales feroces se los habían comido.

En presencia de tan grave contratiempo la ira de Pedro Burro no tuvo límites. Gritó, blasfemó, se mordió los puños y mesó los cabellos y, quebrando una enorme rama de gualtaco que pesaba como dos quintales, la alisó de un sobón hasta dejarla sin hojas y se metió furioso entre los bosques. Los cuales recorrió en todo sentido en busca de las fieras que en ellos moraban; y, jaguar o puma, jukumari o gran bestia, mono o serpiente que en él encontraba, primero era amansado a palos y después arriado como un carnero hacia el lugar donde estaba apilada la madera.

Total: al séptimo día de su arribada a la montaña Pedro Burro volvía a ascender la cordillera camino de su pueblo. Los jaguares, pumas, monos, jukumaris, serpientes y cuanta fiera estuvo a su alcance le cargaban la madera y él sombrío; con su enorme garrote sobre el hombro los iba custodiando, a fin de que abreviaran el paso y llegaran cuanto antes.

Cuando supieron en el pueblo que Pedro Burro se acercaba con tan exótica piara, los vecinos amedrentados huyeron hacia los cerros escarpados y el Cura se encerró en la iglesia. Aquel, por su parte, descargó aquesta en medio de la plaza y la dejó en libertad para que tornara a su guarida. Sólo entonces se atrevió Tata Cura a recibir a su ahijado, por temor a alguna de sus barrabasadas e hizo echar a vuelo las campanas para que regresara el vecindario.

El recibimiento que estos y aquel tributaron a Pedro Burro tuvo más de fingido que de sincero, pues que de entonces comenzaron a temerle como a un ser extraño y peligroso; por lo que Tata Cura, desasosegado y temeroso por la pérdida de su tranquili-

dad, concibió el criminal propósito de sublevar el pueblo contra su ahijado, a fin de que lo victimara o hiciera huir hacia otros lugares. Pedro no era de los que se dejan amilanar ni vencer fácilmente; y, después de haber magullado a unos cuantos que atentaron contra su vida en el campanario, quemado a otros que incendiaron la madera que él había traído, pretendiendo arrojarlo dentro de aquella hoguera, se presentó donde Tata Cura y le dijo: "Tengo malicia de que el pueblo trata de matarme aconsejado por usted. No vengo a pedirle misericordia ni a recordarle que ningún mal le he hecho; veo que no puedo estar a su lado y me marcho no sé a dónde; pero antes quiero que me regale su escopeta y consiga que el "chiuchi" de la Nicasia parta conmigo".

El cura, que en ese instante se desayunaba con un porongo de leche y un humeante plato de humintas y semas de manteca y que, al ver entrar a su ahijado "se echó a temblar como un zurrón de aguardiente cuando lo zangolotean", accedió de mil amores a tan candorosa solicitud; y lo que no hubiera hecho por todo el oro del mundo o temor a N. Señor Jesucristo, dejó servido el desayuno, paróse a descolgar la escopeta y encaminóse con Pedro a casa de la Nicasia, donde quedó concertada la partida del "chiuchi" con aquel para dentro de unas cuantas horas.

Y Pedro, acompañado del niño partió hacia la solitaria puna con el corazón alegre y enternecido"; porque después de todo iba a conocer otros mundos y el Cura había hecho las veces de su [illegible]dre. Al llegar a la cima de Wawapata de donde se divisaban las suchas del pueblo como un hato de mugrientas ovejas abrevando en los puquios de la hondonada, Pedro se quitó el amplio sombrerazo, tercióse el poncho sobre el hombro izquierdo y murmuró suspirando: "Pobre Tata Cura, compadre del desgraciado Khuchiqara".

Y transcurrieron algunas semanas durante las que Pedro había caminado al azar un enorme trecho. La vida de la puna no le era molesta: el cielo, la pampa y el silencio, por las noches; las cumbres lejanas, azulosas como envueltas en vigorosos tules, la silueta de algún huanaco o manada de vicuñas huyendo de su encuentro, el vuelo majestuoso de un cóndor, cirniéndose en el cielo, por el día.

Al vencerse la tercera y entrar en la cuarta "killawáñuj" de haber salido de su pueblo, Pedro Burro se encontró con un pastor de llamas que, mientras su ganado ramoneaba entre unos desmirriados kishwares, él, de rodillas, oraba ante la "apacheta" de aquel sendero.

—Buen hombre — le dijo, — yo soy Pedro Khuchiqara y por mi madre Burro; dime para dónde me llevaría este camino.

—Tatay, a Markawáñuj; pero como me pareces bueno, debo rogarte que no vayas por ahí, porque corres peligro de perder la vida.

—Te agradezco; pero éste es el camino que sigo — contestóle y continuó su marcha. A lo lejos oyó que el pastor le gritaba: "¡No continúes, aléjate de aquel camino; mira que los condenados te quitarán la vida".

El niño se atemorizó un poco oyendo tales razones, pero Pedro lo consoló acariciándolo y ofreciéndole que jamás permitiría que le hagan daño.

A las cinco leguas de caminata por aquellos parajes descubrieron entre la ensenada que constituían varios cerros, las cornizas de algunos tejados rojos y hacia el fondo la torre blanca de una regular capilla, cuyas campanas dormían en el silencio de aquella luminosa mañana.

Avanzaron; y, a medida que se internaban entre las tortuosas y polvorientas callejuelas, se iba haciendo en sus almas la certidumbre de que hacía muchos años que aquellas no se transitaban.

—Es curioso — dijo Pedro;— aquí nadie vive, y esas puertas y ventanas de par en par abiertas hacia la calle parece que "hablaran el camino" que siguieron sus dueños.

—Oye — le dijo temerosamente el niño, — allá aúlla un allqo".

—Vamos a preguntarle qué le sucede — y se encaminaron por en medio del poblado.

Discurrieron aquí y allá descubriendo por todas partes el abandono y el silencio, hasta que, por fin, se acercaron a una enorme casa cuyas puertas y ventanas estaban cuidadosamente cerradas y de cuyo interior se escapaba un murmullo de gruñidos y elevaban hacia el cielo pequeñas bocanadas de humo blanco.

—Aquí hay gente — dijo Pedro, y se acercó "a tocar" con su bastón de viaje en el postigo de la gran puerta, claveteada de arriba abajo con enormes pernos, polvorosa y llena de telarañas. A poco se abrió ésta por sí sola y aquel entró al vestíbulo seguido del pequeño.

Todo era quietud y recogimiento en aquella casa que, sin embargo, no parecía estar abandonada. Comenzaron a recorrer sus diversos compartimientos y quedaron asombrados. En aquellas habitaciones el oro brillaba siniestramente amontonado en grandes rimeros; las alacenas que bostezaban en sus paredes contenían enormes sacos de pepitas y polvo de este mismo metal, de los cuales por algunas grietas o rasgaduras de sus costados, se habían escapado algunas de aquellas o al eco del taloneo en las baldosas se escurría un chorro de aquel aúreo polvillo que había ídose amontonando sobre el suelo. En estas otras el guardador no se ha cuidado de ordenar el arrumamiento del tesoro y yacen aquí y acullá montones de barras, botijas y otras clases de depósitos repletos de plata y multitud de piedras preciosas.

Pedro Burro se decía: "Esto sí que merece la pena, pero todavía no es nuestro". Y alzando la voz: "Vamos, chiuchi, en busca de los dueños "a ver si nos dan de comer".

El niño lo siguió, atravesaron todo el patio y dirigiéndose hacia la cocina; en la cual, al pie del fogón y sentados sobre las patas traseras, encontraron tres perros lanudos, mirando cómo en una enorme caldera hervía a borbotones una gran cantidad de mote con grandes trozos de charqui que se disponían a disputarse y devorar. Al sentirlos acercarse los "allqos" dejaron de gruñirse, metieron el rabo entre las piernas y se salieron uno tras otro, con la cabeza baja y temerosamente.

——Estos no son los amos —diio Pedro;— pero a ver si me dicen su paradero. "Allqos", ¿dónde está su dueño?

Los perros oyendo tan fuerte vozarrón, echaron a correr por entre el patio. A poco se les oyó aullar en la calle.

Y comieron. Acabaron de recorrer la casa, cercioráronse de que la puerta de calle sólo podía abrirse golpeándola con el bastón de Pedro y, como ya era tarde, decidió éste pasar la noche allí, precisamente en el dormitorio del amo de casa a quien esperaba de un momento a otro.

El niño dormía profundamente mientras Pedro, de pie en el rinconcillo de la habitación, desde la ventana columbraba un renegrido trozo de cielo tachonado de estrellas y se entretenía en contarlas y oír el aullido de los perros.

Como a eso de las doce de la noche Pedro Burro percibió distintamente el graznido de una lechuza y el vuelo quedo y escalo-

friante de un ave enorme que rondaba la casa. Pegóse más a la pared y aguzó los sentidos: el animal rozaba con sus alas las hojas de las puertas, posábase en las cornizas y tornaba a revolotear al rededor de aquellas.

Y transurría el tiempo lentamente. Hubo vez que el ave fatídica y extraña pretendió introducirse por la ventana; sus ojos fieros, como sanguinolentos y preñados de fuego, se dirigieron hacia el niño, quien, a decir de Pedro Burro, "felizmente estaba dormido".

Mas, hete que a la tercera vez de intentar el paso y cuando aquel menos lo pensaba, la fiera penetra en la habitación y se arroja pesadamente sobre Pedro, quien, a no ser por su duro corazón y portentosos músculos, hubiera sucumbido a tan feroz empuje.

La lucha que se empeñó fue terrible. Las alas del animal prensaban como dos brazos de gigante y sus garras desgarraban como zarpas de león. Las paredes temblaban a cada arremetida de ambos contendores y el niño comenzó a despertar.

Se presentó el instante en que Pedro pudo dominarlo, pues logró cogerlo por el cuello con ambas manos; pero las púas de que estaba erizado, así como el hálito pestilente y nauseabundo que se escapó de su innoble pico le obligaron a soltarlo. Entonces gritó Pedro:

—¡A mí, wayakán!

Y el grueso bastón de viaje que aquel llevaba consigo, tal que si fuera manejado por manos invisibles, comenzó a menudear al monstruo tal garroteadura "que a cada macanazo le sonaban los huesos".

Pedro entretanto hizo que el niño le alcanzara la fiambre y se puso a comer tranquilo. Media hora de macanazos fue aun necesaria para moler a palos a tan inmundo bicho; y, así; cuando Pedro ordenó a su bastón "que no majara ya" y se disponía a continuar la lucha, el animal retrocedió espantado y le dijo gangueando:

—"Todo es tuyo. Ananay, aquí me descanso". Cayó cuan largo era, como un costal de huesos: comenzó a arder en llamaradas rojizas, preñadas de chirridos y humo negro y de entre ellas salieron un gato amarillo echando chispas por los ojos y una paloma que remontó el vuelo por la ventana.

Al siguiente día subieron ambos al campanario y echaron a vuelo las campanas. Las cumbres de los cerros se coronaron de gente y el pueblo comenzó a ser invadido por sus antiguos moradores que antes de tomar posesión de sus casas, se congregaron en la plaza para dar gracias a su libertador.

Una linda muchacha que apenas contaría quince años subió sobre una gran piedra y le dijo:

—Todos te admiramos y agradecemos la libertad que nos has dado. Soy la hija mayor del Kuraka de este pueblo del que se había apoderado un "Misti" condenado, a quien tú acabas de vencer. Desde hoy considérame como tu esclava.

Pedro, prendado de su hermosura, la hizo su esposa y en ella llegó a tener muchos hijos entre los que contó al "chiuchi" de la Nicasia.

(Relato hecho por Segundo Tapia, indio de Puno).

UN RELATO DE LA EPOCA REPUBLICANA

El sh'aski

De Nuestra Comunidad indígena, de H. Castro Pozo.

José Wallullo, llamado cariñosamente por los suyos Josucho, era un indio de regular estatura y complexión robusta, frisaba apenas en los dieciocho años y fue llamado por la primera autoridad para que se hiciera cargo de llevar y traer la correspondencia entre su pueblo y la capital de la provincia.

Hacia varios meses que se ocupaba en el desempeño de dicha comisión, sin que se le abonara un solo centavo por tales servicios, cuando una mañana se presentó en su casa el Alcalde de Vara, le entregó dos cartas urgentes por orden del Tayta, diciéndole que se pusiera en marcha inmediatamente y las llevara cuanto antes al lugar de su destino.

Josucho se encasquetó la "montera", lió entre el poncho una frazada, un poco de "cancha" y papas frías, cogió su "wallqe" y bastón de viaje y se puso en camino.

Después de dos horas de continua ascensión por las laderas, en que el sendero serpenteaba sinuosamente hasta la cumbre de los cerros que rodeaban la población, Josucho se detuvo a tomar aliento y sentóse recostado al barranco, al que antes, inclinándose con respeto, ofrendó un "pjchu" de coca.

Abajo, miraba Josucho la población como una "pulluqata" a listas, la gente apenas perceptible entre las calles y el humo azulado de las casas como andrajoso y desvanecido...

Encomendóse al espíritu del cerro, tiró contra el barranco otro "pijchu" de coca, levantóse y siguió la ladera hacia la cumbre. donde, cerca de unas grandes piedras se columbraba la Apacheta de aquella puna. Cogió una piedrecilla del camino y adelantóse a ofrecércela, repitiendo mentalmente una oración que tata Cura le había enseñado.

Mas, oh, desgracia, al pie de la Apacheta estaba un perro lanudo, sentado sobre sus patas traseras, en actitud contemplativa hacia el montón de piedras.

Josucho quiso correr, pues que su abuela le había dicho que eso era de mal agüero; pero se repuso inmediatamente y desatándose la warak'a de la cintura, disparó la piedrecilla con tan buena puntería que le dió al perro en las caderas; el cual, lanzando un grito lastimero echó a correr cojeando entre la pampa.

Y eran como las tres. En plena puna Josucho, caminando trote a trote, devoraba la inmensidad solitaria de sus verdosas pampas. El cielo encapotado amenazaba lluvia, había que llegar al Tambo antes de que cerrara la noche.

Mas, hete allí que no solamente Josucho iba por aquel camino. Llevándole la delantera acababa de surgir de una hondonada una mujer de llijlla blanca y fandellín negro, sombrero alicaído y al parecer ocupada en ovillar una madeja.

Con el propósito de acompañarse Josucho la alcanzó, mirándole agraciada y tentadora que apenas contaría su edad y la audacia de sus pocos años le aconsejó dirigirle la palabra.

—Mamay, ¿vas a Ayllukullama?

—¿Y tú, Josucho?

—Allá me mandan a dejar estas cartas. ¿Me conoces? Yo no recuerdo de ti.

—Porque hoy no piensas más que en Jesusa. Tú eres hijo de mama Nicola; hemos jugado juntos a las "escondidas". En mi casa me llaman Naticha.

—No te hubiera conocido; desde que sirvo en estos quehaceres no pienso más que en correr, llevar y traer papeles.

—¿Y en Jesusa?

—Jesusa ya no me quiere, y mi madre tampoco gusta que me case con ella.

Y así entre bromas y recuerdos continuaron ambos el camino, como antiguos camaradas y con el íntimo deseo de pasar la noche sin llegar al Tambo; pues que comenzaba a oscurecer y ellos apenas si se daban cuenta de que no avanzaban.

Naticha era la más hablantina y decidora; contábale cosas que lejana y borrosamente recordaba, detalles de cuando era niño y jugaba a las "escondidas" entre los "chawales", que sólo él y la persona con quien se divertía podrían saberlos y que, poco a poco, se le habían ido olvidando.

¡Qué hermosa era Naticha, qué graciosa para reír y conversar...! Sus senos duros temblábanle bajo el ajustado monillo... ¡Su boca, sus ojos convidaban al beso!

—¡Cómo. Y está cerrando la noche, Josucho!

—¿Qué tanto será si dormimos en esta puna?

Y se acercó la noche, primero cenicienta y después negra y el hielo avanzó en la puna callandito, como los zorros cuando van a robar.

Josucho, que no se atrevió a continuar el camino por temor de perderse o hundirse en una ciénaga, así se lo manifestó a su compañera de viaje y la indujo a descansar.

Desenvolvió el "quipe", sacó las papas y el tostado y la invitó para que comiera.

—Gracias, Josucho. ¿Querrás creer que más apetezco tu coca?

—Toma la que quieras de mi "wallqe" — contestóle aquel. Y mientras Naticha escogía algunas hojas para "chajchar" y mordía un pedacito de "llipta", Josucho comenzó a comer su fiambre, pensando en la noche placentera que esperaba vivir, en aquel tálamo reverdecido y silencioso de la enorme puna, bajo el cielo floreci-

do de estrellas, como temblorosas gotas de rocío en la corola de un gigantesco lirio negro.

Y se acostaron a dormir sobre su poncho y se abrigaron ambos a dos, a fin de que el calor de sus cuerpos los preservara del frío de la puna.

—¿Verdad, Josucho, que no piensas en Jesusa?
—¡Pensar en Jesusa...!

—¡Anau, ananay... No toques por ahí, Josucho...

—¡Urpay, cariño de mis ojos, por qué no he de estrecharte?

—¡Ay! porque me duele esa cadera... ¿No te acuerdas que me diste una pedrada?

—¿Yo? ¿Cuándo, mamay, cuándo?

—Ahora, temprano, en la Apacheta. Estaba sentada, mirando las piedrecillas que los abuelos ofrendaron al espíritu, cuando ¡Paf!, tú me tiraste un hondazo...

Josucho recordó la escena del perro, el grito de dolor que éste lanzara y los relatos de aparecidos, condenados y brujos que su abuela le había referido. Un frío glacial le invadió el corazón, se le escarapeló el cuerpo y tal que si unas manos heladas le rociaran en la frente y el pecho una lluvia de escarcha, recorrieron aquel, como hormiguero, ondas de frío y de pavor que le erizaron los cabellos.

—Pe... pe... pero tú eras ese perro? — preguntó con voz insegura Josucho.

—¡Wauuuu.. u, wauuuu.. u! — aulló entonces lúgubremente la fingida Naticha y, en un abrir y cerrar de ojos, se transformó en perra lanuda que gruñendo con los dientes en son de morder y los ojos echando chispas, se irguió bajo la frazada, mirando con fiereza a Josucho. Este no se hizo esperar; de un salto estuvo en pie y, como alma que lleva el diablo, entre las sombras de la noche se esfumó. Sólo los ojos de las estrellas lo miraron que se perdía como loco, entre la oscuridad de la solitaria puna.

Al poco tiempo el pueblo de Ayllukullama dió caza a la perra, encendió una enorme fogata en una de sus calles y la arrojó a la hoguera. Se trataba nada menos que de una condenada que se había transformado en perro.

(Relato hecho por Segundo Tapia, indio de Puno).

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

Acosta, Joseph de.— Historia Natural y Moral de las Indias. Sevilla, 1590.

Aguilar, Juan de.— Arte de la Lengua Quichua general de Indios del Perú. Tucumán, 1939.

Aguirre, Nataniel.— Juan de la Rosa. París. 1909.

Arguedas, José María.— Canciones y Cuentos del Pueblo Quechua. Lima, 1949.

" " " Canto Kechua. Lima, 1938.

" " " La literatura quechua en el Perú (Mar del Sur. Año 1, Vol. 1). Lima, 1948.

Arriaga, Pablo Joseph de.— La extirpación de la idolatría en el Perú. Lima, 1920.

Avila, Francisco de.— De priscorum Huaruchiriensium origine et institutis. Madrid, 1942.

Baudin, Louis.— El Imperio Socialista de los Incas. Santiago de Chile, 1945.

Beltrán, Carlos Felipe.— Civilización del indio. Antología quichua. Oruro, 1891.

" " " Civilización del indio. Miscelánea literaria. Oruro, 1890.

" " " Civilización del indio. Ramillete hispano quichua. Oruro, 1888.

Berríos, José David.— Elementos de gramática de la lengua quechua. París, 1904.

Betanzos, Juan de.— Suma y narración de los Incas. Madrid, 1880.

Boman, Eric.— Antiquité de la région andine de la Republique Argentine. Paris, 1908.

Cabello Valboa, Miguel.— Miscelánea antártica. Lima, 1951.

Capdevila, Arturo.— Los Incas. Barcelona, 1937.

Castro Pozo, Hildebrando.— Nuestra Comunidad Indígena. Lima, 1924.

Cejador y Frauca, Julio.— Historia de la Lengua y Literatura Castellana. Madrid, 1918.
Centeno de Osma, Gabriel.— El Pobre más Rico. Lima, 1938.
Cieza de León, Pedro.— La Crónica del Perú. Madrid, 1853.
" " " Del Señorío de los Incas. Buenos Aires, 1942.
Concolorcorvo.— El lazarillo de ciegos caminantes. Buenos Aires, 1946.
Cossío del Pomar, F.— Pintura colonial. Escuela cuzqueña. París, 1928.
Ernalsteen, Edgar.— Etnología de la alta región andina (Inédita).
Farfán, J. M. B.— El drama quechua Apu Ollántay. Lima 1952.
" " Poesía folklórica quechua. Tucumán, 1942.
Fernández de Moratín, Leandro.— Orígenes del teatro español. Buenos Aires, 1946.
Fernández Nodal, José.— Elementos de gramática quichua. Londres, s.a.
Galante, Hipólito.— Ollántay. Lima, 1938.
Garcilaso de la Vega, Inca.— Comentarios Reales de los Incas. Buenos Aires, 1943.
González Holguín, Diego.— Vocabulario de la lengua general de todo el Perú. Lima, 1952.
Guamán Poma de Ayala, Felipe.— Nueva corónica y buen gobierno. París, 1936.
Harcourt, Raoul d'.— L'Amérique avant Colomb. París, 1925.
Heat, Edwin R.— Antigüedades Peruanas (Revista de la Sociedad Geográfica de La Paz, Ns. 18, 19 y 20). La Paz, 1904.
Herrera, Antonio de.— Historia General de los Hechos de los Castellanos. Madrid, 1730.
Hitti, Philip K.— Los árabes. Buenos Aires, 1944.
Ibarra Grasso, Dick Edgar.— La escritura Indígena Andina. La Paz, 1953.
Jesuita Anónimo.— Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú (Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas). Buenos Aires, 1950).
Jiménez de la Espada, Marcos.— Introducción. Tres Relaciones de de Antigüedades Peruanas. Buenos Aires, 1950.
Jorge, Fr. José Pacífico.— Melodías religiosas en Quechua. Friburgo de Brisgovia, 1924.
Karsten, Rafael.— La civilization de l'Empire Inca. París, 1952.
Kilku Warak'a. (Andrés Alencastre).— Taki Parwa. Cuzco, 1955.
La Condamine, Carlos María de.— Viaje a la América Meridional. Buenos Aires ,1945.
Lira, Jorge A.— Diccionario kkechuwa-español. Tucumán, 1945.
Lohmann Villena, Guillermo.— El Arte Dramático en Lima. Madrid, 1945.

López, Vicente Fidel.— Les races aryennes du Perou. París, 1871.

López de Gómara, Francisco.— Historia General de las Indias. Madrid, 1941.

Markham, Clemente, R.— Los Incas del Perú. Versión castellana de Beltroy. Lima, 1920.

" " Poesía dramática de los Incas. Trad. de Adolfo F. Olivares. Buenos Aires, 1883.

Martínez Arzanz y Vela, Nicolás de.— Historia de la Villa Imperial de Potosí. Buenos Aires, 1943.

Menéndez Pelayo, Marcelino.— Historia de la poesía hispano-americana. Santander, 1948.

Meneses, Teodoro L.— El "Uska Páucar" drama religioso en quechua del siglo XVIII. (Documenta. Año II. No. 1). Lima 1949-50.

" " La muerte de Atawallpa. Comunicación al Primer Congreso Internacional de Peruanista de Lima, 1951. Inédita.

Mera, Juan León.— Antología ecuatoriana. Quito, 1892.

Mitre, Bartolomé.— Ollántay, estudio sobre el drama quechua. Buenos Aires, 1881.

Molina (el Almagrista), Cristóbal de.— Destrucción del Perú (Las Crónicas de los Molina). Lima, 1943.

Molina (el Cuzqueño), Cristóbal de.— Fábulas y ritos de los Incas (Las Crónicas de los Molina). Lima, 1943.

Montesinos, Fernando.— Memorias antiguas historiales y políticas del Perú. Madrid, 1882.

Morúa, Martín de.— Los orígenes de los Incas. Lima, 1946.

Mossi, Honorio.— Diccionario Castellano - Quichua. Sucre, 1860.

" " Diccionario Quichua-Castellano y Castellano-Quichua. Sucre, s.a.

" " Ensayo sobre las excelencias y perfección del idioma llamado comúnmente Quichua. Sucre, 1857.

" " Gramática de la Lengua General de Perú llamada comúnmente Quichua. Sucre. s.a.

Mossi, Miguel Angel.— Ollantay. Drama Kjechua en verso, de autor desconocido. Buenos Aires, 1916.

Olañeta, Saturnino.— Kjochapanpa (Cochabamba) (Yuyarikúypaj t'ikan). Potosí, s.a.

Omiste, Modesto.— Crónicas potosinas. La Paz, 1919.

Ondegardo, Polo de.— Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas. Lima, 1916.

Oré, Luis Hierónymo de.— Symbolo cathólico indiano. Lima, 1593.

Pachakuti Yamki Salkamaywa. Juan de Santa Cruz.— Relación de antigüedades Peruanas. Buenos Aires, 1950.

Pacheco, Bernardino.— Ollanta o sea la severidad de un padre y la clemencia de un Rey Inca. Cuzco, 1923.

Pacheco Zegarra, Gavino.— Ollantai. Drame en vers quechuas du temps des Incas. París, 1878.

Palma, Ricardo.— Tradiciones Peruanas. Barcelona, s.a.

Pérez Bocanegra, Juan.— Ritual formulario, e institución de curas. Lima, 1631.

Pinelo, Fidel Domingo.— Devocionario Híbrido-lírico. Cochabamba, 1898.

Pizarro, Pedro.— Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú. Buenos Aires, 1944.

Radicati di Primeglio, Carlos.— Introducción al estudio de los quipus (Documenta. Año II, No. 1). Lima, 1949-50.

Ramallo, Miguel.— Guerrilleros de la Independencia. La Paz, 1919.

Revista de Cultura.-- Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba. No. 2. Cochabamba, 1957.

Rivet, Paul.— Bibliographie des langues aymará et kichua. París, 1951-56.

" " Un apotre bolivien: Carlos Felipe Beltrán. París, 1948.

Robertson, William.— Historia de la América. Burdeos, 1827.

Rojas, Ricardo.— el País de la selva. París, 1907.

" " Himnos quichuas. Buenos Aires, 1937.

" " Un titán de los Andes. Buenos Aires, 1939.

Sánchez, Luis A.— Garcilaso Inca de la Vega. Santiago de Chile, 1943.

Santillán, Fernando de.— Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas. Buenos Aires, 1950.

Santo Tomás, Domingo de.— La primera Gramática Quichua. Quito, 1947.

" " " Lexicon, o Vocabulario de la lengua general del Perú. Lima, 1951.

Sarmiento de Gamboa, Pedro.— Historia de los Incas. Buenos Aires, 1942.

Subieta Sagárnaga, Luis.— Juan Huallparrimachi. Juegos Florales de Potosí. Potosí, 1906.

Tapia, Eulogio.— Juan de Espinoza Medrano. Comunicación al Primer Congreso Internacional de Peruanistas de Lima, 1951. (Inédita).

Trimborn, Hermann.— Explanación del mito de Huarochirí. Comunicación al Primer Congreso Internacional de Peruanistas de Lima,1951. (Inédita).

Tschudi, J. J. von.— Die Kechua-Sprache. Viena, 1853.

Ulloa, Antonio de.— Noticias americanas. Buenos Aires, 1944.

Unzueta ,Mario.— Valle. Novela. Cochabamba, s.a.

Vaca Guzmán, Santiago.— La literatura boliviana. Buenos Aires, 1884.

Valcarcel, Luis E.— Historia de la cultura antigua del Perú. Lima, 1943-49.

" " Ruta cultural del Perú. México, 1945.

Vargas, Teófilo.— Aires nacionales de Bolivia. Santiago de Chile, s.a.

Vásquez de Espinoza, Antonio.— Compendio y descripción de las Indias Occidentales. Washington, 1948.

Velasco Flor, Samuel.— Vidas de bolivianos célebres. Potosí, 1871.

Viscarra F., J.— Copacabana de los Incas. La Paz, 1901.

Zárate, Agustín de.— Historia del descubrimiento y conquista del Perú. Lima, 1944.

Zúñiga, Neptalí.— Atahuallpa o la tragedia de Amerindia. Buenos Aires, 1945.

INDICE

LA LITERATURA DE LOS QUECHUAS

EPOCA PREHISPANICA

LITERATURA PREHISPANICA

EPOCA REPUBLICANA

A N T O L O G I A

EPOCA PREHISPANICA

EPOCA COLONIAL

EPOCA REPUBLICANA

La presente edición de "LA LITERATURA DE LOS QUECHUAS", se terminó de imprimir el día 30 de Abril de 1980, en los Talleres Gráficos de Empresa Editora "URQUIZO S.A.", en la ciudad de La Paz — Bolivia.